
شاكر لعيبي
تصاوير الإمام علي
مراجعها ودلالاتها التشكيلية
سيدنا علي
راس الغول

تصاوير الإمام علي

مراجعها ودلالاتها التشكيلية

شاكر لعيبي

تصاوير الإمام علي

مراجعها ودلالاتها التشكيلية



IMAM ALI PORTRAYALS

Their References and Artistic Implications

Chaquir Luaibi

First Published in September 2011

BEIRUT- LEBANON
elrayyes@sodetel.net.lb . www.elrayyes-books.com
www.elrayyesbooks.com

ISBN 9953-21-410-8

الطبعة الأولى: أيلول (سبتمبر) ٢٠١١

لشراء النسخة الإلكترونية:
www.arabicebook.com

تصميم الغلاف: غريتا خوري
(محترف بيروت غرافيكس)

المحتويات

مدخل عام إلى دراسة التصاوير المنسوبة لعلي بن أبي طالب

علينا استباق السطور التالية ببعض الملاحظات التحذيرية والمنهجية:

أولاً: لا شأن للمقاربة الحالية بأي نزوع ديني أو طقسي أو إيماني، قبولاً أو رفضاً. هذا شأن شخصي سالت بسببه الكثير من الأحبار في الماضي والحاضر. ما نهتم به بالأحرى هو الطبيعة التشكيلية والتاريخية والمغزى الجمالي لمجموعةٍ من الصور التي قدمت الخليفة الرابع علي بن أبي طالب، على طول وعرض العالم العربي: في الفن الفطري التونسي على الزجاج، وفي الفن الفطري السوري (أبو صبحي التيناوي)، وفي مثيله المصري بوفرة، كذلك في المغرب الأقصى، لكن وبشكل أخصّ في الجانب الشرقي من العالم العربي، لدى الشيعة في العراق ومناطق كبيرة من الخليج العربي. ولا ننسى مناطق واسعة من القارة الآسيوية: في إيران وتركيا وأفغانستان وباكستان والهند وغيرها من البلدان الإسلامية.

ثانياً: في أيّ حقل يمكن وضع هذا النوع من التصوير؟ هل يتعلق الأمر بفن شعبي art populaire أم بفن فطري art primitif أم بفن فظ Art brut؟. سؤال منهجي. ما الفارق يا ترى بين هذه الفنون؟

مصطلح الفن الشعبي عصيّ قليلاً على تحديد الباحثين. من يحدّده بالنتاج الفني (التقليدي) أو (الصناعات والحرف التقليدية)، لا يقدّم تحديداً وافياً شاملاً. ويبدو أن الأمر المشترك الذي يطوي تحت جناحه هذا الفن يتعلق بنسق المهارة (التدريب، التمرن وفي تونس يقال التربّص). والفنان الشعبي هو جوهرياً عصامي، أو أخذ الحرفة الفنية عن عائلته. وهو أيضاً منمّق ومرتجل bricoleur يحوّل أو يخلق أدواتٍ مما يتوفر تحت يديه حسب حاجاته ومخياله.

أما مصطلح الفن البدائي primitif أو الأولي premier (ويسمى أيضاً الفن الفطري) فهو يشير إلى نتاج فني صادر عن مجتمعات تسمى عادة «تقليدية»، «من دون كتابة» أو بدائية. ويعود المصطلح بجذوره إلى (هنري روسو Henri Rousseau dit Le Douanier ١٨٤٤ ـ ١٩١٠). التعبير ينطوي على مفارقة لأنه يسعى إلى ترجمة مفهومة تطورية ومتمركزة على الذات الغربية، لأنها تضع مقابل المجتمعات الغربية التي تُقدم أعمالاً تشكيلية «منجزة» وواعية بمغازيها ومدلولاتها، «فناً أولياً»، بدائياً هو فن شعبٍ قريبٍ من حالةٍ إنسانيةٍ موغلة في القدم.

أخيراً مصطلح «الفن الفظ» الذي استخدم عام ١٩٤٥ من طرف الرسام الفرنسي جون دوبوفيه Jean Dubuffet لتقييم نتاج الأشخاص غير الحرفيين أو من قبل نزلاء مصحات نفسية يقدمون أعمالاً تقع خارج النماذج الجمالية المألوفة. فن تلقائي إذن من دون مزاعم ثقافية ومسارات فكرية ومفهومية، وهو يتميز بذلك عن الفن الشعبي والفن البدائي ورسوم الأطفال وغير ذلك.

لا يبدو «الفن الفظ» على علاقة بنماذج التصوير الديني الذي يهم مداخلتنا لأسباب لا تخفى على المتمعِّن. فن تصوير الشخصيات الدينية التي تعنينا يقع في مرحلة بين الفن الشعبي والفن البدائي (الفطري). وهذه المرحلة تشير إلى أن الفن في الثقافة العربية يستلزم مصطلحات إجرائية خاصة به، ولا يحتمل بالضرورة نقل وتطبيق المصطلح الغربي.

غير أن رسم التصاوير الدينية المقصودة يظل أقرب للفن الفطري في حالات كثيرة بسبب تأرجحه لوقت طويل بين غياب التقاليد التشكيلية (مثل تلك التي شهدها الغرب الأوروبي منذ عصر النهضة)، وبقايا تقاليد الرسم المنمنماتي العربي الإسلامي التي بقيت محفورة هنا وهناك في نماذجه المعروفة، لجهة التكوين، وبساطة التلوين وتسطّحه.

نذكر أن الفن العربي الحديث شهد حضور العديد من الفنانين الفطريين، منهم العراقيان منعم فرات (ت ١٩٧٥) وحامد ماضي، والمصريان الشيخ رمضان سويلم ووجيه يني، واليمني هاشم علي، والمغربية الشعيبية طلال (ت ٢٠٠٤) وباية الجزائرية (١٩٣١ ـ ١٩٩٨م). لكنه شهد قبلهم فنانين فطريين مجهولي الهوية ممن قاموا برسم تصاوير علي بن أبي طالب التي وجدت لها رواجاً في مختلف أصقاع العالم العربي، جنباً إلى جنب مع تصاوير الفارس عنترة وملاحم بني هلال. لا توجد هذه التصاوير فحسب في بلدان مثل شبه القارة الهندية وإيران والعراق، بل تمتد إلى كل أنحاء العالم العربي. في تونس ظل التأثير الفاطمي محفوراً في طبقات شعبية لم تنلها التغيرات السياسية (كما في طقوس ونصوص الحضرة التونسية والرسم على الزجاج التونسي والفن الشعبي بمختلف أنواعه). في مصر أيضاً وإن بصعوبات أكبر. كما في السودان التي يُظن أن التأثير الفاطمي بقي فاعلاً في الذاكرة الشعبية فيها، بما في ذلك رفع صور الإمام علي والحسن والحسين في

المنازل والاحتفال بعاشوراء. وقد قام كثير من الرسامين الفطريين والشعبيين معلومي الهوية كأبي صبحي التيناوي (ولد في دمشق عام ١٨٨٨ وتوفي فيها عام ١٩٧٣) ومجهوليها بتنفيذ هذا النوع من الرسوم.

في عمل أبي صبحي التيناوي (رقم ١) يبدو واضحاً، من الناحية التشكيلية، حضور ذكرى تقاليد تصويرية قديمة، إسلامية من جهة ما زالت تحتفظ للتلوين البهيج بدور كبير وللمساحات المسطحة بالدور الجوهري، كما حضور تقاليد محلية سورية من جهة أخرى، أيقونية، لأننا نعرف أن بلاد الشام موطن من مواطن تقاليد الرسم الأيقوني، إن لم تكن المكتشفة الأولى لتقاليدها مثلما حاولنا أن نبرهن في كتابنا «الفن الإسلامي والمسيحية العربية»[١]. سنرى بعد قليل أن تصاوير علي بن أبي طالب تشترك بميزة مع بعض تقاليد الأيقونة الشرقية. أما من الناحية المضمونية (ولا يتوجب إلا لضرورات الدراسة فصل التشكيليّ عن مضمونه الخاص به) فإن المسعى الرئيسي للعمل هو الاحتفال ببطولة الشخصية وشجاعتها وورعها: يمتطي حصاناً دليل الشجاعة المعززة بالسيف الذي يخط جوار قوادم الحصان (من المؤكد أنه إشارة لسيفه الشهير ذي الفقار). يبدو اللباس استلهاماً مباشراً من آخرة التقاليد العثمانية التي قد يكون جيل التيناوي أو من سبقه قد شهدها: لاحظ السروال والجزمة والحجاب على الوجه. هذا النسق من اللباس العثماني (أو ما صار لباساً محلياً في بلاد الشام تأثُّراً بجنود الدولة العثمانية) سيحضر كثيراً في الرسم الأيقوني «المتأخر زمنياً» المُنْتَج في بلاد الشام أيضاً. الحديقة هي ذكرى أخرى للرسم المنمنماتي الفارسي المتأخر رغم أنها مرسومة من دون تلك الكثافة والتفاصيل المحتشدة التي تميِّز حدائق المنمنمات الفارسية. رسم فطري من دون مزاعم ثقافية لكنه بهيج بسبب شيئين: اختصاره وتلوينه.



رقم ١: أبو صبحي التيناوي
الإمام علي بن أبي طالب ٢٣ × ٢٥ سنتم، عام ١٩٥٠، سورية

غير أن صورة علي ممتطياً جواداً هي تقليد يمتد من سورية إلى غرب العالم الإسلامي، بينما صورته المقدّمة على شكل بورتريه portrait[٢] هي الأكثر انتشاراً في العراق ولبنان وإيران وشبه القارة الهندية. الكثير من البيوت في العراق تعلق صورة شبيهة بالصورة رقم (٢)، أو بورتريهاً بلقطة متوسطة تقدمه وهو يضع سيفه في حجره. وهنا، خلافاً لعمل التيناوي، يقع التمثيل représentation لأهداف أخرى طقوسية. في عمل التيناوي ثمة تبجيل لما هو رمزي في الشخصية معبَّرٌ عنه بلقطة بعيدة كلية لا تنتوي التركيز على الملامح المخصوصة لها، بينما في البورتريه النصفي ثمة التركيز على تبجيل الشخص المحدد المتخيَّل. في اختيار زاوية الرسم هناك إذن معنى خفيّ، لم يفت على حساسية الرسامين الفطريين، من مختلف المشارب والمذاهب والمدارس.

لكن هناك شيئين ظلا ثابتين في البورتريه: الزيّ، خاصة العمامة الخضراء المتدلية الذوائب إلى الجهتين اليمنى واليسرى من البورتريه، والنظرة الثابتة العميقة ذات الطبيعة الرمزية بالنسبة لرسّامي هذا البورتريه. في البورتريه نفسه ثمة هالة تحيط بالرأس، صفراء ذهبية. أحياناً تظهر على شكل إشعاعات، أحياناً زرقاء، وفي الأعمال الأحدث المعمولة بالتقنيات الجديدة تحاط الشخصية برمتها بخط خارجي أصفر ــ ذهبي. وعلى أي حال فإن إرث الهالة مشهور ومعروف في تقاليد الرسم البيزنطي منذ زمن طويل.

صورة علي ابن ابي طالب ممتطياً حصانه، أو البورتريه الذي يظهر به جالساً كما في (رقم ٣)، أو حاملاً سيفه ذا الفقار صارت، لسبب نجهله حتى اللحظة (وسنقدم فرضية بشأنه بعد قليل) نمطاً طالما كُرِّر، دون ملل، وإنْ بتنويعات محلية هنا وهناك. في العمل (رقم ٣) المرسوم في تركيا (كتب الرسام الفطريّ إلى الأسفل hazrati Ali) نرى النسق المكرَّر نفسه للتمثيل: الرأس يستدير إلى الجهة اليمنى ووضع السيف في الحضن أو على الركبتين. الرسام التركيّ حاول بدوره تقديم الوجه بالمواصفات المألوفة في العالم الإسلامي كله: اللحية، النظرة الثابتة، الوجه المدوَّر المُعافى، غطاء الرأس الأخضر. هنا تختلف الخلفية وهي تنوِّع قليلاً عناصرها: النخيل المتفرق المتباعد، المسجد وقوس الزهور. إنه عمل مسطّح نسبياً لأنه لا يستخدم طباعة الأوفسيت رغم أنه معمول انطلاقاً من رسم يدوي.

في أعمال كثيرة يظهر علي بن أبي طالب إلى جوار أسد. والرمزية في ذلك ذات شحنة عالية مرة أخرى لأن لمفردة الأسد امتدادات في تاريخ الفن في المنطقة. فلأنه رمز الشجاعة والقوة والنبل فقد كان رمزاً للإمبراطورية البابلية القديمة والجديدة. موتيف[٣] الأسد المرسوم على جدران بابل يعبّر عن وثبات الأسد الجريئة. في بابل نفسها قال النبي دانيال بأنه قد تخلّص من عرين الأسد. في مصر القديمة يمثل الفراعنة أنفسهم على شكل أبي هول وهو أسد رأسه إنسان. في العديد من التقاليد العبرانية المستعار جزء منها من التقاليد البابلية يمثل الأسد حيواناً متعدد الوجوه، مرة ذا سيمياء إيجابية ومرة سلبية. في التقاليد المسيحية المستعارة بدورها من تقاليد بلاد الشام فيما يخص الأسد، ظل تعدد المعاني لصيقاً بالأسد: النبي دانيال أولاً الذي تروي القصص عنه أنه قد ألقي في أجمة الأسد فبات الأسد ولبوته يلحسانه ولم يضراه، بعده رؤية النبي حزقيال Ézéchiel في (سفر حزقيال)[٤] الذي كتبه في بابل أيضاً. والأسد يمثل قيامة القديس حنا المعمدان saint Jean ويرمز للقديس مارك saint Marc.

يحفل تاريخ الفن بتمثيلات تصويرية للنبي دانيال مع الأسد، نذكر منها ما يرقى للقرن الرابع الميلادي وهو موجود في روما (Via Latina Catacomb)، (Cubical O)، ولوحة زيتية لبيتر بول



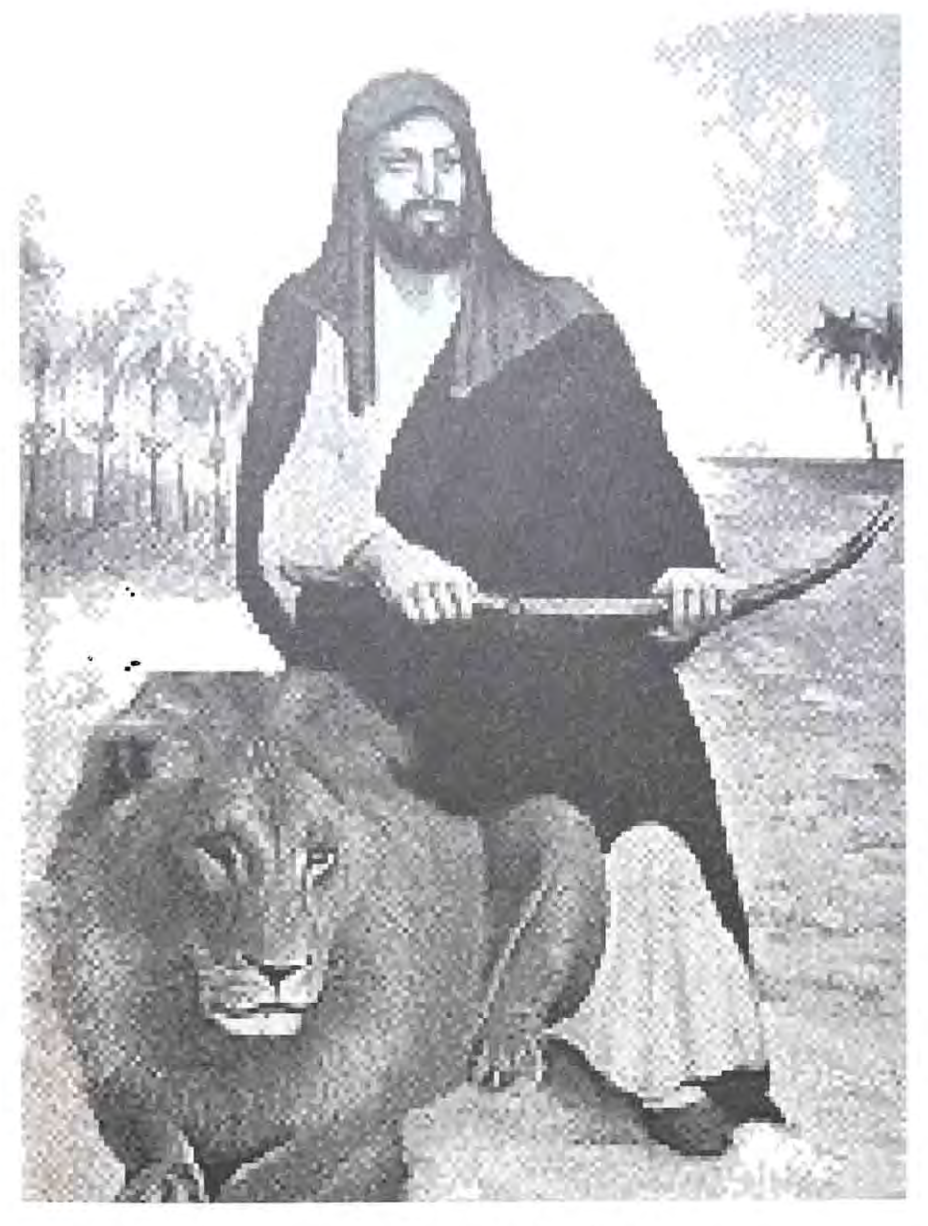
رقم ٢: البورتريه الشعبي الأكثر شيوعاً المنسوب لعلي بن أبي طالب.
طباعة إيران والكتابة باللغة الفارسية.

روبنس Peter Paul Rubens (١٦١٣ ـ ١٦٤٠م) محفوظة في الغاليري الوطني للفن في واشنطن، ومنحوتة من المرمر للنحات الإيطالي برنيني (Bernini -1650) محفوظة في روما (Santa Maria del Popolo, Rome)، ومنحوتة أخرى على عمود كنيسة سان لازار في فرنسا (Cathedral of St. Lazare Capital 27)، وعملاً لغوستاف دوريه (Gustave Doré)، ورابعة للرسام الاستشراقي

هوراس فيرنيه (Horace Vernet)، والكثير. أما التمثيلات التي تخص القديس مارك، ويقال إنه أو لمن اهتدى للمسيحية في الإمبراطورية الرومانية، فكثيرة أيضاً، منها مثلاً عمل نحتي لآدم لوتمان (Adam Lottmann) موجود في كنيسة نوتردام في الغاليه الفرنسية. وقد رُمز له بالأسد بسبب إحدى فقرات إنجيله ١,٣: «صوت طلع من الصحراء» (صوت طالع في البرية، حسب الترجمة العربية).



رقم ٣: بورتريه آخر منسوب لعلي بن أبي طالب. طباعة، تركيا.



رقم ٤: الإمام علي مع الأسد، أفغانستان وإيران. الصورة بالألوان بالأصل.

المقاربة بين رسم علي بن أبي طالب جوار الأسد (رقم ٤) وعمل المستشرق الفرنسي هوارس فيرنيه Horace Vernet (رقم ٥) دالة لأكثر من جهة. هل يتعلق الأمر بصدفة من صدف تاريخ الرسم؟. لا يختلف التركيب العام وزاوية اللقطة إلا قليلاً في العملين وكلاهما متأخران زمنياً. في عمل فيرنيه مسعى محمود لمقاربة ثياب النبي دانيال بالعالم الشرقي. الخلفيات تفضح فهمين مختلفين جذرياً ووعين تشكيليين بشأن فن الرسم. لكن الطبيعة ذات المزاعم الواقعية في رسم علي مع الأسد في هذا العمل المتأخر نادرة ولعلها إعادة إنتاج لأعمال قديمة تخطيطية schématisés أقل «واقعية». هذا التشابه يبقى في ظننا من باب الصدفة المحض. وهو أمر لا ينفي إطلاقاً أن مقاربة علي بالأسد في أدبيات إسلامية واسعة النطاق قد وجدت لها، في الغالب الأعم أشكالاً غير أدبية، أي تصويرية، لعل المثال الحالي نموذج متأخر منها.

وفي يقيننا فإن ذكريات بعيدة من تصاوير النبي دانيال، أو قصته ظلت محفورة في الذاكرة الشعبية العربية ـ الإسلامية لكي يُعاد إنتاجها على نطاق واسع في فترات متأخرة في هذا الرسم الفطريّ، ولكي تُنسب من باب أولى لشخصية إسلامية مشهورة. جاء في تاريخ ابن كثير (**البداية والنهاية**) عن أبي الزناد قال: «رأيت في يد أبي بردة بن أبي موسى الأشعري خاتماً نقش فصه (أسدان بينهما رجل يلحسان ذلك الرجل) قال أبو بردة وهذا خاتم ذلك الرجل الميت الذي زعم أهل هذه البلدة

أنه دانيال أخذه أبو موسى يوم دفنه أي يوم دفن دانيال»[٥]. رواية ابن كثير هذه دالة ولو صحت فإن نموذجاً تصويرياً قديماً يرقى إلى القرن الأول الهجري (لأن أبا بردة قد توفي نحو عام ١٠٣هـ) يمثل النبي دانيال مع الأسد كان موجوداً بطريقة من الطرق. هذا الزمن جد مبكر تاريخياً. إن فرضيتنا عن إمكانية عزو نماذج تصويرية قديمة لشخصيات غير إسلامية لما يشابهها من الشخصيات الإسلامية يمكن أن تُبرَّر بأمرين: **الأول** ميل المؤلفين والرحالة العرب لتأويل ما شاهدوه في بعض الكنائس البيزنطية (وفي روما لاحقاً) على أنه يمثل بعضاً من شخصياتهم التاريخية المحترمة، خاصة علي بن أبي طالب، حتى أن المقري التلمساني زعم في كتابه (**نفح الطيب**) أن ملكاً إسبانياً رأى في مكان ما تصاوير العرب بعمائمهم. **الثاني**: وفرة إنتاج تصاوير علي بن أبي طالب منذ وقت مبكر هي وفرة تبيح لنا، بالتوازي مع أوصافه الأدبية المشهورة ومع مقاربات



رقم ٥: لوحة الرسام هوراس فيرنيه (دانيال في حفرة الأسود)

Horace Vernet: Daniel dans la fosse aux lions.

الرحالة والجغرافيين الإسقاطية، أن نفكّر بأن أعمالاً له مع أسدٍ على نمط رسوم النبي دانيال المحفور على خاتم أبي بردة بن أبي موسى الأشعري كانت وافرة أيضاً، وليس الرسم الحالي سوى نموذج لها يقترب بالصدفة من لوحة فيرنيه.

إن التنميط الموصوف في تقديم صورة علي، جالساً أو واقفاً، سوف يمتد إلى مختلف أنحاء العالم الإسلامي. ففي أفغانستان، يطال هذا التنميط الحوامل التصويرية supports picturaux ويمتد من الرسم أو الطباعة الميكانيكية على الورق إلى العمل النسيجي. ففي سجادة أفغانية عرضت مرةً للبيع (رقم ٦) نلاحظ أن بورتريه علي والأسد قد نُقل حرفيا تقريباً ضمن تقنيات النسيج التقليدية التي لا تنجم عنها البراعة الواقعية للرسم المباشر باليد. إننا أمام الرسم أعلاه نفسه لكن صعوبات التنفيذ أظهرت الشخصية كأنها واقفة بالأحرى مع أن النية كانت تتجه لرسمها جالسة. تظهر شخصية أخرى في المستوى الثالث من اليسار: امرأة في الغالب، لعلها فاطمة الزهراء بعباءة مزركشة لتحل محل الخلفية الأصلية التي تقدم النخيل. لم يبق من النخيل إلا ثلاث إلى الجهة اليمنى بينما غطت النجيمات السطح التصويري الفارغ مكونة بذلك سطحاً زخرفياً أقرب لروح حياكة السجاد.

العمل بمجمله يعبر عن روح فطري لا شك به. أكثر من ذلك فإنه يشي بروح من المرح والطرافة والبهجة التي لم يستهدفها البتة العمل الأصلي الهادف لإبراز حكاية تاريخية ومغزى صارم عن الشجاعة. وهنا يستوقفنا تفصيلان دالّان: إن تغيير طبيعة الحامل support في الرسم الديني الفطري هذا، كما في أي رسم آخر، سوف يغير بشكل أو بآخر طبيعة القراءة والتأويل الجمالي، بل إنه يحوِّرهما جذرياً. هنا مثال صارخ، فنحن لم نعد نقرأ ما قرأناه سابقاً وظهرت لنا وجوه من البراءة واللطف والحياد بمكان. النظرة الراسخة الثابتة ذات المغزى التي تستهدفها جميع تصاوير علي المعروفة اختفت تماماً في هذا العمل النسيجي، بل إن حضور سيدة جواره قد جعلت الموضوع يتحوّل إلى حقل حميمي، إلى بورتريه عائلي عادي يفتقد الدلالات العميقة المفترضة (رقم ٧). لا شيء هنا يحيل إلى الموضوع الأصلي وشجونه وتداعياته في الذاكرة سوى الكتابة الشهيرة «لا فتى إلا علي، لا سيف إلا ذو الفقار».

لقد حوّل العملُ على النسيج البورتريه نحو مسار غير متوقع. ولولا مرجعية الصورة المخزونة بالذاكرة بسبب تكرارها طيلة أجيال لقُرئ العمل بطريقة مغايرة، وهو ما قد يفعله مشاهد أوروبي أو أميركي لا يعرف شيئاً عن الموضوع ولا علاقة له بتداعياته التاريخية سلباً وإيجاباً. عندما نقول إن تكرار العمل قد خلق له مرجعية ذهنية في ما قد يسميه يونغ بالوعي الجماعي، فإننا نلمّح إلى إمكانية حضور هذا النوع من التصوير منذ وقت جد طويل، أبعد من القرون الأربعة المنصرمة. إن تحوُّله إلى مرجعية لم يحصل بين ليلة وضحاها من دون شك.



رقم ٦: سجادة أفغانية. أفغانستان، القرن العشرين.

من أغرب التغيّرات التي أوقعها تغيير الحامل، تلك التي وقعتْ على الأسد نفسه (رقم ٧). فقد نقله النسيج من مصاف رمزي قوي إلى نسق هش، بل كاريكاتوري، من جبروت ونبل مجازيين إلى ألفة ووداعة لا مثيل لهما. قدماه غير قادرتين على الوثب ونظراته محببة. إننا نحبه الآن لسبب مختلف تماماً بعيداً عن الحكايات التوراتية أو غيرها. لقد خرج من حيطان بابل ومن سياق القصص والشخصيات الدينية المتواترة إلى خطاطة تمثيلية، إلى تصوير إيضاحي، من الواقعية إلى المفهومية conceptualité. لم يُرسم الأسد وأنجز بدلاً عنه مفهوم الأسد الذهني.

إن مثل هذا التحوّل يقع في رسوم فطرية كثيرة حتى أننا يمكن إطلاق الأمر كقاعدة عامة: تتحول الشخوص، والأشكال[1] figures عموماً، إلى مفهومات concepts تجريدية وتتخلى عن معانيها الواقعية. بعبارة أخرى: في الكثير من العمل التصويري الفطري ليس مهّماً ما تراه العين بأبعاده الثلاثة قدر أهمية المفهوم الذي تنطوي عليه.

يقدم مثال هذا الأسد المنسوج مثالاً مفرطاً على ذلك، لأن المفهوم نفسه ينتفي قليلاً بسبب الحامل الذي قاد إلى إفراغ الثيمة من المغزى الذي تستهدفه.

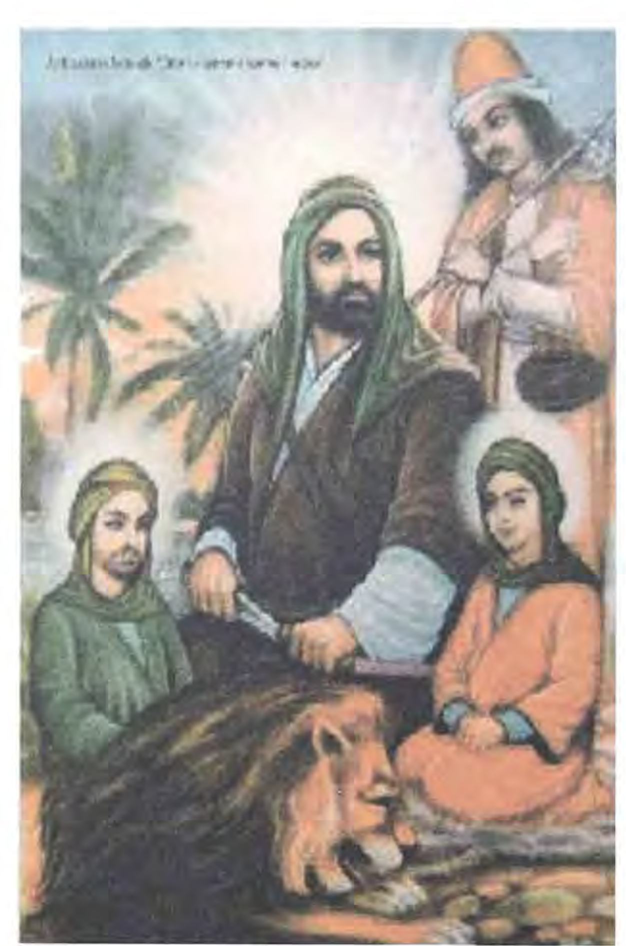


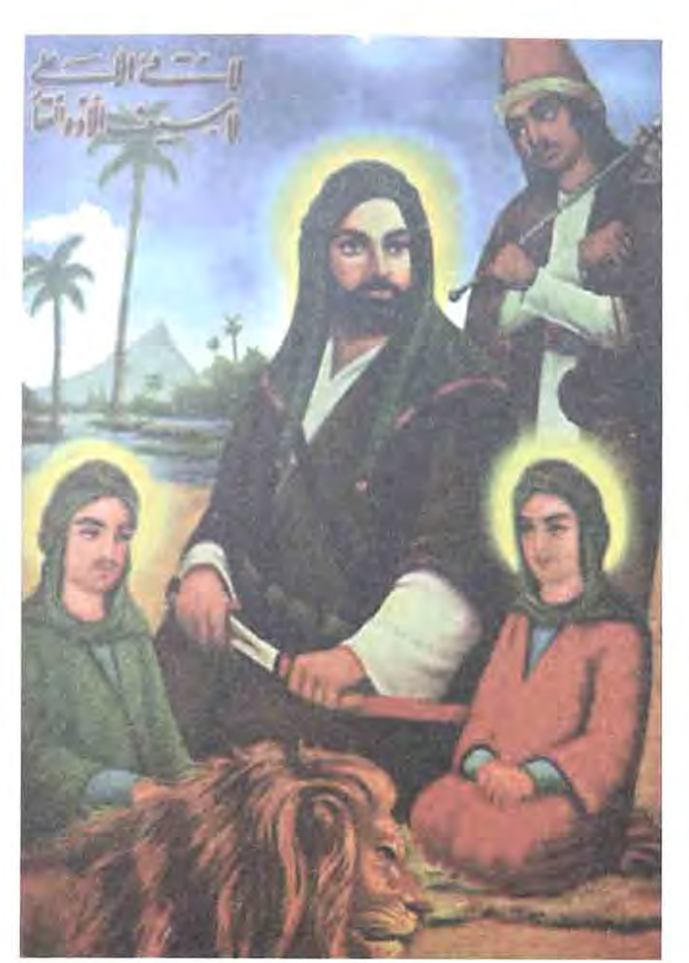


رقم ٧: تفاصيل من سجادة أفغانية، افغانستان، القرن العشرين.

إن تقاليد الرسم المحلية تتفاعل أحياناً من أجل إيجاد مؤثرات وعناصر وأساليب (لو جرأنا الحديث عن أساليب)، وتتدخل كلها على نمط أصلي مفترض، سأسميه بروتوتيب prototype[٢] للشخصية. لدينا إذن رسم أولي قديم افتراضي للإمام علي بن أبي طالب، إما وحده أو محاطاً بآل بيته، ثم لدينا نتاج تصوير مكرر للنمط الأصلي القديم، لكن لدينا كذلك تنويعات محلية عليه. سنبقى في سياق تقديم الأسد. سنقيم مقاربة بين عملين، أحدهما من تركيا والآخر من مصر. العمل الفطري التركي (رقم ٨) يرينا الآن شيئاً يشبه الأسد مرمياً أمام شخصية علي، لعله أيضاً مرسوم ليشكّل النصف الآخر من جسده، وإلى يمينه ويساره نرى، من دون شك ولديه الحسن والحسين، وفي الزاوية اليمنى ثمة شخصية لعله وليّ علويّ تركي «بير». مرة أخرى الحضور الملحاح لذي الفقار والهالة الشهيرة. جميع العناصر الرمزية تقريباً حاضرة هنا. الرسم أكثر اتقاناً. النخيل يذكِّر مشاهِداً تركياً بأن المشهد يدور في الجزيرة العربية وأطرافها. نقول أكثر إتقاناً لكن ليس أقل مفهومية، فهو ما زال فناً مفهومياً يقدّم الفكرة قبل أي شيء آخر، أي ليس ما يمكن أن تراه العين البشرية بالفعل في التكوين الذي يقدّمه. ذلك أن شخصيتي الحسن والحسين قد قُدِّمتا تصويرياً بحجم أقل بكثير من حجم الإمام، للتعبير عن مفهومة مفادها أنهما يتلوانه بالأهمية. المشهد الطبيعي أو الواقعي الذي كان يجب علينا الحصول عليه هو حجمان لهما يماثلان حجمه تقريباً طالما أنهما يجاورانه ولا يجلسان في المستوى الثالث من التأليف[٣] composition مثلاً. التلوين في يقيننا مفهومي أيضاً لأنه يتابع تصوراً عند المؤمنين العلويين في تركيا، خاصة بشيوع اللون البرتقالي رمز الحيوية والديناميكية في الوجود. عموماً هنا تركيبة أكثر تعقيداً واحتشاداً بالعناصر والرسم أقل سذاجة، وفيها سعى أن تكون أمينة للوصف الذي قدمته كتب التاريخ للإمام علي بوصفه «بطيناً» على الأقل. طيات الثياب les plies ورسم الأيدي تظل أقرب للواقعية[٤] مما هي لشيء آخر. رأس الأسد وحده يعاني من مشكلات تشريحية، خاصة وأنه قد أنسن قليلاً ويبدو باكياً حتى إن (ذقنه) لم يعد معقولاً ويشابه ذقن إنسان سمين، بينما فروة رأسه فليست بمقنعة البتة، ولا تتطابق مع «الواقعية» التي تسِمُ مجمل المشهد. إنه تصوير يقف في منتصف الطريق بين الفطرية ونمط خاص من الواقعية، بين الرسم التاريخي (مهما كان متخيَّلاً) والفنتازيا. تظلّ هذه النسخة التركية أقل جموداً من تصاوير علي بن أبي طالب التي يمكن القول إن واحداً من قوانينها العامة الأخرى هو الجمود والسكون المطبق.

ما الذي يستهدفه جمود المشهد؟. للإجابة عن السؤال وبالتواصل مع فكرتنا عن نسخ محلية لتصاوير علي، لنأخذ نموذجاً من النماذج المصرية الكثيرة (رقم ٩). النسخة التي بحوزتنا بالأسود والأبيض للأسف، لذا سيقتصر الحديث على تكوينتها composition وليس عن طبيعتها اللونية chromatique. إنها تقدّم سماتٍ محليةً جديدة مستلهَمَة من المخيال والمدينة والشخصية المصريات. إن جلسة علي بن أبي طالب ما زالت هي نفسها المرئية في النسخة التركية. ما لم يتضح كلباس للرأس يصير واضحاً هنا، عقال. ثمة مسعى لأن يكون اتجاه الرأس هو ذاته لكن الرسام





رقم ٨ يميناً، ورقم ٨أ: علي بن أبي طالب محاطاً بابنيه الحسن والحسين. طباعة، تركيا. نسختان من العمل نفسه.

الفطري المصري لم يفلح مانحاً إيانا مشهدَ مواجهةٍ مع الجمهور، وهو ما يعززه موقف الشخصيتين الأخريين إلى يمينه ويساره، وهما تصور خاص محلي لهيئة الحسن والحسين. طريقة الإمساك بالسيف لم تتغير، لكن الأسد غيَّر موضعه الآن فصار إلى جوار علي خلف قدمي ابنه الحسن. إنه يقعى ذليلاً في حضرته كما لو كان حيواناً أليفاً. يمتلك التكوين composition تماثلاً هندسياً نموذجياً يحترم المقاسات الذهبية المثالية للتكوين التصويري: الشخصية الرئيسة في وسط المشهد بمثابة الوسط الرهيف للميزان، بينما كفّتا الميزان فمتساويتان بالتمام. نموذجية ومثالية لذا تعاني من الجمود. وهي حال جميع التكوينات الفطرية لرسوم علي بن أبي طالب التي يمكن أن نراها في أي مكان.

ما يرشح من النسخة المصرية هو ظاهرة (تمصير) المشهد تماماً، ومسرحته على طريقة السينما في سنوات الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، رغم هفوات الرسم وعدم إتقانه. علي بن أبي طالب يبدو هنا شيخاً بدوياً من صحراء سيناء في أحسن الافتراضات، أو ممثلاً قاهرياً يلعب دور شخصية تاريخية، وعلى وجهه ترتسم ملامح المرح والأريحية المصرية أكثر من الصرامة المعهودة المكررة في البورتريهات المعروفة. أما الحسن والحسين فيبدوان كأنهما يرتديان ملابس تنكرية في

وضعية من سيلتقط للتو صورة تذكارية. طويهما لذراعيهما بالوضعية والوقفة التي نراها ينحّي عنهما مسحة الجلال التي قد نتخيلها عن سبطي نبينا. الأحذية فنتازية بدورها والخلفية المدينية مع نخلاتها المبعثرة تستلهم مناظر القاهرة التي يمكن أن نراها بالبطاقات البريدية القديمة. الكتابة التي تقوم بدور الشارح هنا تؤكد وجود خلل ما في النسخة هذه التي كأنها لا تحيل إلى المرجعيات البصرية المألوفة (أو التي صارت مألوفة للشخصية المرسومة) وبسبب خللها البصري صارت تحتاج بالتالي إلى التذكير بمراجعها عبر لغة أخرى غير اللغة البصرية: الكلام المنطوق أو المكتوب، كأنها تقول للمشاهد لو أنك لم تفهم معنى الصورة فالأمر يتعلق بكذا وكذا.

الجمود العصبيّ يَسِمُ المشهد مرة أخرى. إن وظيفة «الجمودية» الحاضرة في جميع رسوم علي وأحفاده وفي جميع البلدان هي التالي: النيّة في تقديم مشهد طقسيّ جاد لا يحتمل إلا القليل من التأويل، أو لا شيء منه البتة. هذا الجمود المقصود يريد، لا واعياً، أن يكون في تعارض مع مبدأ أساسي من المبادئ العامة للصورة image وهو ما يُعرف بتعدّد معاني الصورة polysémie de l'image. إننا نعرف أن الفارق بين اللغة المنطوقة (أو المكتوبة) واللغة الأيقونية يقع في أن حدود دلالات اللغة المنطوقة ضيقة، ويتم لذلك تحديدها بإصرار عبر المعاجم والتعريفات الاصطلاحية وغير ذاك عبر التعليم والتنبيه المستمر إلى حدود المعاني التي يستهدفها الكلام، بينما حدود دلالات لغة الصورة فأكثر انفتاحاً بطبعه الداخلي ويحتمل كل أنواع التأويلات، لذا لا معجم لها البتة ولم يفكر



رقم ٩: علي بن أبي طالب محاطاً بابنيه الحسن والحسين.
طباعة، مصر، الصورة بالألوان أصلاً.

أحد بوضع فهرست أيقوني للصور. سعى الرسام الفطري لا واعياً في الغالب، في عالم قليل الصورة بل مُعَادٍ لها بسبب التأويلات والاستذكارات التي تحملها، أن يقلص إلى أبعد الحدود من المعاني العدة التي يمكن أن تقولها صورة علي بن أبي طالب لو أنه جعلها أكثر ديناميكية وحيوية وحركية: كان عليه لهذا السبب وسمها بالجمود بحيث لا تحتمل إلا معنى وحيداً يريده. هذا ما يفسر لنا ثبوتية تلك الصور وتكرار الوضعيات فيها.

الأصول البيزنطية

لعل هناك سبباً آخر للجمودية يعود للأصول البيزنطية الممكنة التي نفترضها الآن لبورتريه الأمام علي. فإن البروتوتيب prototype الذي كنا نزعم وجوده في السطور السابقة لا يبدو أبدا افتراضاً من دون أسباب، بل هو موثق بمصادر تاريخية مهمة للغاية.

معلومة تاريخية رقم ١:

تصاوير الأمام علي بن أبي طالب تمتد إلى زمن متقدم خلافاً لما يُعتقد. وأول ذكْرٍ لها حسب استقصاءاتنا نجده عند المعتزلي ابن أبي الحديد (سنة ١٢٤٦ م) مفسِّر **نهج البلاغة**:

«وما أقول في رجل تحبه أهل الذمة على تكذيبهم بالنبوة، وتعظمه الفلاسفة على معاندتهم لأهل الملة، وتصوّر ملوك الفرنج والروم صورته في بيعها وبيوت عبادتها، حاملاً سيفه مشمراً لحربه، وتصور ملوك الترك والديلم صورته على أسيافها: كان على سيف عضد الدولة بن بويه وسيف أبيه ركن الدولة صورته، وكان على سيف ألب ارسلان وابنه ملكشاه صورته، كأنهم يتفاءلون به النصر والظفر» (ج١ ص ٢٨ ــ ٢٩).

هذا النص ذو أهمية قصوى لأنه يشير صراحة إلى وجود صور علي بن أبي طالب منذ القرن الثالث عشر الميلادي على الأقل. بعبارة أخرى تمتد هذه الأيقونية الشعبية إلى فترة قديمة وليست نتاجاً حديث العهد. علينا اللحظة تقديم تأويل لنص ابن أبي الحديد انطلاقاً من التصاوير التي بحوزتنا ما دمنا لا نمتلك أي صورة لعلي من ذاك الزمان، سوى ما قد نجده في المنمنمات الفارسية والتركية المتأخرة التي أقدمتْ ليس على تقديم صورة له إنما تقديم صور لنبينا الكريم. إن إشارة ابن أبي الحديد التي تقول إن ملوك الترك والديلم قد صورت صورته على أسيافها قد تعني أن أول من قام بتقديم تمثيلات تشخيصية له وبورتريهات هم الأتراك والديلم (السلاجقة)، وليس الإيرانيين الذين لم يتشيعوا سوى في القرن الخامس عشر الميلادي. لذا نظن أن النماذج التركية الراهنة قد تكون أحد الأصول الأولى الرئيسية للبروتوتيب المفترض، وإن النماذج التركية الحالية بالتالي تستحق المزيد من الاهتمام للسبب هذا. ثمة في نص ابن أبي الحديد ما يؤكد أن بروتوتيب علي حامل سيفه ذا الفقار قديمة: «حاملاً سيفه، مشمراً لحربه». هذه الإشارة ليست

مجانية لأنها تنطلق من وصفٍ لعملٍ كان موجوداً. كانت الحوامل الأولى لبورتريه علي هي مقابض السيوف لا الورق مثلما يقول النص، وكان الهدف المفهوم من ذلك التبرك بصورة البطل كما هو الحال اليوم تماماً وليس عبادته.

إن صور الإمام علي قد أنتجت بادئ ذي بدء، في الغالب، لدى الشعوب المسلمة من غير العرب التي لم تكن تجد ضيراً من استخدام الصورة لأغراض دينية، ولأنها تمتلك ربما أيضاً تاريخاً مختلفاً للصورة ولا يعاني من الانقطاعات كما هي الحال لدى المسلمين العرب الأكثر تشدداً في الغالب بشأن الصورة.



رقم ١٠: إلى اليمين: Christ Pantocrator جزيرة كريت في القرن السادس عشر الميلادي (Cretan, XVI c.) إلى اليسار صورة منسوبة لعلي ابن أبي طالب أو أحد أحفاده.

إن الإشارة القائلة بأن «ملوك الفرنج والروم تصوّر صورته في بيعها وبيوت عبادتها» غير تاريخية من دون شك، لكنها توهمتْ، في أسوأ الاحتمالات، بأن ما كانت تراه في الكنائس المسيحية من أيقونات هي بالضبط لعلي، أو أنها عزتْ تلك الأيقونات له في ثقافة لا تكترث غالباً بتدقيق الصور ولا بتواريخها. لو صح هذا التفسير فإننا مرة أخرى أمام النماذج الأولى لصور علي ومن ثم لصور

أبنائه. قد تكون تلك النماذج الكنسية في أحسن تقدير من النماذج الممكن تقليدها كذلك، بسبب بساطتها وورعها اللائق بموضوع إسلامي لا يحتمل إلا الورع العالي. نشير إذن إلى نموذج الأيقونة البيزنطية للمسيح المسمّاة Christ Pantocrator الذي قد يكون من أوائل النماذج التي قُلدتْ في رسم علي بن أبي طالب.

لقد فُتِحَ السجال مرة على صفحات الإنترنيت (اسم الموقع مرئي على الصورة رقم ١٠) على مصراعيه بين مؤيدي هذه الصور ومعارضيها. بعض الملاحظات التي قيلت فيه لا تنقصها البراعة لكن تنقصها الدقة والتحريات التاريخية، وتنقصها خاصة الحيادية العقائدية. لقد أشارت، بتبسيط كبير، إلى تشابه بين إحدى صور علي بن أبي طالب وصور المسيح. ووضعت الرسمين جنباً إلى جنب (رقم ١٠).


رقم ١١: دير سانت كاترين، سيناء. أيقونة بالألوان الشمع للمسيح Christ Pantocrator. 48X45 سنتم. أصلها قد يكون من القسطنطينية، القرن السادس الميلادي.

لا يقول المُحاوِر ما هو مصدر صورة المسيح التي يستشهد بها لكنها موجودة من دون شك، وتوجد لها مثيلات متعددات. والمُستشْهَد بها مرسومة، في الحقيقة، في جزيرة كريت في القرن السادس عشر الميلادي Christ Pantocrator (Cretan, XVI c.)، نستشهد أيضاً بتلك الموجودة في كنيسة آيا صوفيا سابقاً (موزاييك، إسطنبول) وترقى لسنة ١٢٨٠م. ومثل تلك الأقدم الموجودة في دير سانت كاترين في صحراء سيناء ولعلها مُنجَزة في إسطنبول ثم نُقلت إلى هناك، وترقى للقرن السادس الميلادي (رقم ١١). وهذا تاريخ متقدّم.

أما صورة علي بن أبي طالب الموضوعة للمقارنة فقد بعثت الشكوك في نفوسنا، وخُيِّل إلينا أنها مصنوعة وملفقة لأغراض سجالية غير معرفية وليست بريئة. فإنها تستخدم وضعية نادرة لعلي بشعر طويل ذي خصلات وحركة يدٍ بأصبع تشير إلى السماء

دليل واحدية الخالق، وهو أمر لم نألفه كثيراً في صوره الأخرى. على أن الأمر لم يكن كما تخيلنا، لأن الصورة حقيقية ومطبوعة في إيران ولأننا وجدنا، نحن أنفسنا، أعمالاً تصويرية أخرى منسوبة لأحد أحفاد علي، الإمام الرضا، وهو يقوم بحركة اليد نفسها ويحمل القرآن بالطريقة نفسها (رقم ١٢). الصورة إذن موجودة.



رقم ١٢: صورة للإمام الرضا، من أحفاد علي بن أبي طالب، حاملاً كتاب الله. العراق أو البحرين أو القطيف. هناك كذلك نسخ إيرانية منها.

وبالطبع فإن رسالة الصورة واضحة: مقام التثليث المسيحي تقول الأيقونية الإسلامية بالطرق التعبيرية والوضعية نفسها بواحدية الخالق. لا يوجد بين العملين تشابه في أسلوب الرسم، ثمة فقط تماثل يكاد يكون سيمترياً في التكوين، ذلك أن التصوير الفطري هذا سيمرّ، حسب قناعتنا وكما سنوضح بعد قليل، بمنعرجات طويلة أوصلته إلى «الأسلوب» المقيم الثابت عليه اليوم.

معلومة تاريخية رقم ٢:

إن تعالقاً بين الأيقونة المسيحية وتصويراً فطرياً مثل الذي يعنينا له أكثر من مبرر يُعزّز ما أورده ابن أبي الحديد من جهة، ويفسّر تأويلنا لنصه من جهة أخرى. لقد وقع الاستشهاد بالأيقونة في المصادر التاريخية العربية الإسلامية وكانت معروفة على نطاق متسع. لقد عُرفت وشوهدت وأعجب بجَمالها. لمرتين على الأقل يعلن ابن فضل العمري في كتابه (**مسالك الأبصار في ممالك الأمصار**) عن إعجابه

بالأيقونات التي رآها في الأديرة العربية: «دير أبي يوسف [...] وفيه عجائب من بدائع التصوير»، ثم: «وهذا الدير دخلتُ إليه ورأيته. فيه صور يونانية في غاية من محاسن التصوير، وتناسب المقادير». والملاحظة الأخيرة تقييمٌ جماليٌّ أوليّ نادر في بابه للأيقونات الإغريقية في المصادر القديمة. وفي رحلة ابن جبير يجري الحديث عن كنيسة في القدس: «كنيسة لها عند الروم شأن عظيم، تعرف بكنيسة مريم، [..] تتضمن من التصاوير أمراً عجيباً تبهت الأفكار، وتستوقف الأبصار، ومرآها عجيب». والمؤلف الثعالبي رأى أيضاً كنيسة «فيها من العجائب والتصاوير والتزاويق والطلسمات» **(ثمار القلوب في المضاف والمنسوب الثعالبي)**. ويذكر ابن حجر العسقلاني في **(الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة)** بيتاً من الشعر يقول:

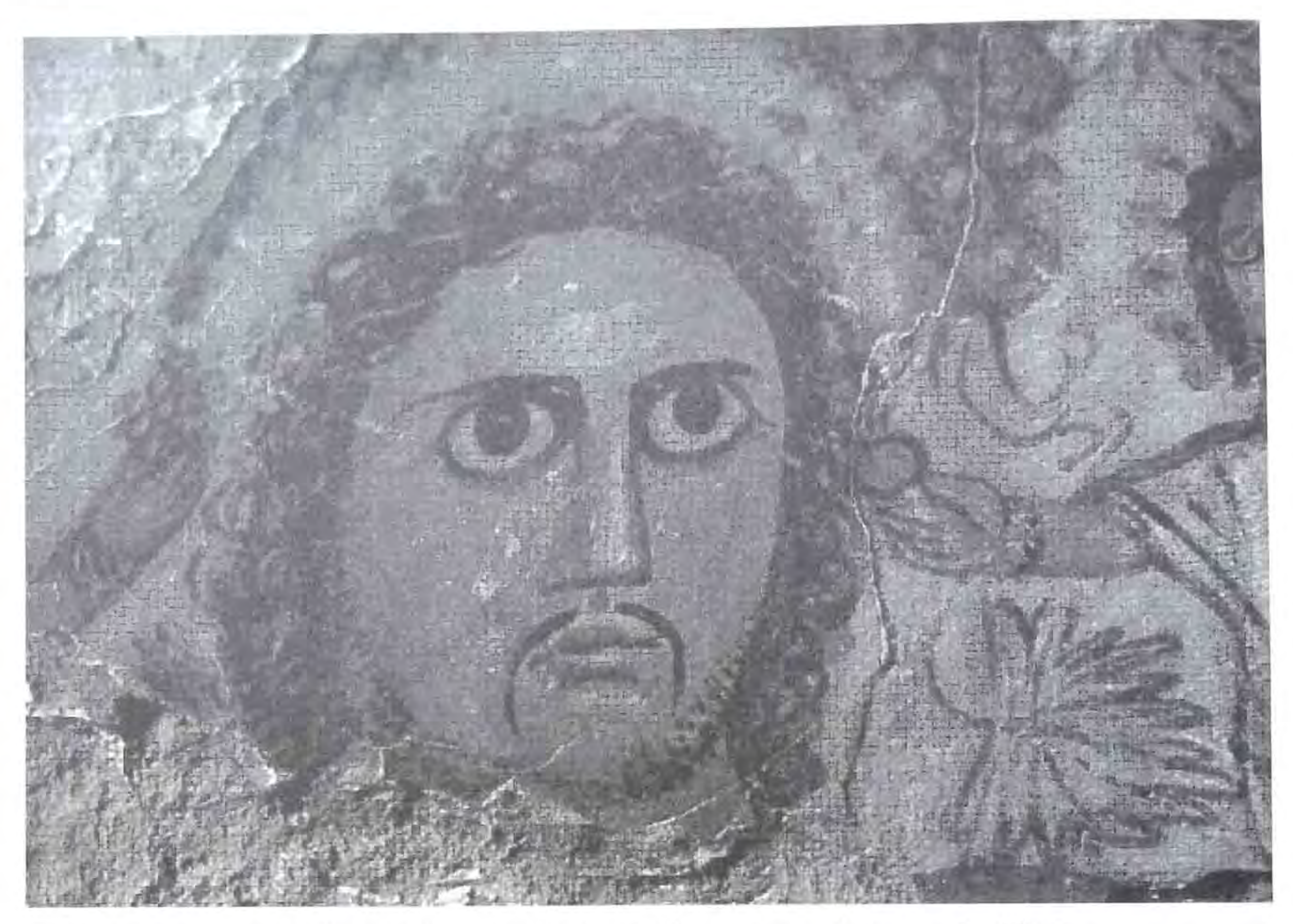
لـهـم صـحـبـةٌ لا روح فيهـا كـأنـهـا   شـبـيـهُ الـتـصـاويـر الـتـي في الـكـنـائـسِ

معلومة تاريخية رقم ٣:

غير أن الأهم من ذلك كله على الإطلاق هو ما يورده مؤرخ متقدم لا علاقة له بأي سجال فقهي أو عقائدي وهو الأزرقي (... ـ نحو عام ٨٦٤ م) من أن الكعبة كانت مزينة بهذا النوع من الأيقونة أو الأيقونية: «زوَّقوا سقفها وجدرانها من بطنها ودعائمها وجعلوا في دعائمها صور الأنبياء، وصور الشجر وصور الملائكة، فكانت فيها صورة إبراهيم خليل الرحمن، شيخ يستقسم بالأزلام وصورة عيسى بن مريم وأمه، وصورة الملائكة عليهم السلام أجمعين، فلما كان يوم فتح مكة دخل رسول الله ﷺ فأرسل الفضل بن العباس فجاء بماء زمزم ثم أمر بثوب وأمر بطمس تلك الصور، فطمست قال: ووضع كفه على صورة عيسى بن مريم وأمه عليهما السلام، وقال: امحوا جميع الصور إلا ما تحت يدي. فرفع يديه عن عيسى بن مريم وأمه ونظر إلى صورة إبراهيم فقال: قاتلهم الله جعلوه يستقسم بالأزلام، ما لإبراهيم وللأزلام؟..»[١٠]. هذه الرسوم احترقت أثناء تمرد ابن الزبير عام ٦٨٣م.

وفي قرية الفاو (أو القرَيَّة) كشفت أعمال التنقيب التي قادها د. عبد الرحمن الأنصاري[١١] عن وجود رسم ديني يسبق ظهور الإسلام بنحو أربعة قرون، منه التفصيل أدناه الذي يؤكد رواية الأزرقي (رقم ١٣).

إن دلائل هذا الحضور الأيقوني لا تفوت على أحد، وهي شاهد على تغلغل هذا النوع من الصورة في مكان ثقافي خفي.



رقم ١٣: تفصيل من فريسك مدينة الفاو (قرية القريات في العربية السعودية).
إلى الجهة اليمنى نقرأ الكلمة (زاكي) غير المرئية في هذا التفصيل.
بعيداً عن الأسلوب وعن حضور عنقود العنب خلف الرأس وبفضل الكلمة الوحيدة المتوفرة
فإنا من دون شك أمام تصوير ديني (مسيحي؟).

معلومة تاريخية رقم ٤:

وبتسلسل منطقي لا تعسف فيه نرى أن جماعة إسماعيلية هي (إخوان الصفا) تشدّد في رسائلها، منذ القرن العاشر الميلادي، وهذا أيضاً تاريخ متقدِّم، على تبرير (الأيقونة) المسيحية وإنْ مداوَرَةً وضمن منطق عصرها: «فلما مضى أُولئك الحكماء والرّبّانيون العارفون بالله حقّ معرفته وانقرضوا، خَلَفهم قوم آخرون لم يكونوا مثلهم في المعرفة والعلم، ولم يعرفوا مغزاهم في دياناتهم، فأرادوا الاقتداء بهم في سيرتهم، واتخذوا أصناماً على مثل صورتهم، وصوروا تماثيل على مثل ما فعلت النصارى في بِيَعهم من التماثيل والصُّور مثل أشباه المسيح، عليه السلام، ومثل رُوح القدس، وجبرائيل، ومريم، عليها السلام، وكذلك أحوال المسيح في متصرّفاته، ليكون ذلك تذكاراً لهم بأحواله كيفما يمّموا تلك التصاوير والتماثيل». هذا هو بالضبط التبرير الذي سيقدمه الشيعة في الوقت الحالي في تبرير أيقونتهم. إنها هنا للتذكير بمناقب المسيح في مختلف شؤونه.



رقم ١٤: عمل شعبي من أفريقيا يمثل البراق وقد يعبر عن نمط التصوير الذي يشير إليه إخوان الصفا في نصهم النادر.

الإخوان أنفسهم يقدمون إشارة نادرة للغاية إلى أصول جميع الفن الفطري، فوق ـ الواقعي في المنطقة العربية منذ القرن العاشر ذاك، ففي حديثهم عن قوة المخيلة يَرِدُ: «**مثال ذلك أن الإنسان يمكنه أن يتخيل بهذه القوة جملاً على رأس نخلة، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل، أو طائراً له أربع قوائم، أو فرساً له جناحان، أو حماراً له رأس إنسان وما شاكل هذه مما يعمله المصورون والنقاشون من الصور المنسوبة إلى الجن مما له حقيقة ومما لا حقيقة له**» (ج٣ ص٤١٦). ولعل في صور البراق الشعبية والمنمنماتية تجليّاً لفكرة الإخوان عن قوة المخيلة (رقم ١٤، ١٥ و١٦).

معلومة تاريخية رقم ٥:

اختلاط الحقيقة بالأسطورة فيما يتعلق بالصورة في الثقافة العربية الإسلامية، والنظر للصورة كطلسم مرة، أو شيء سحري مرة، واندغام الواقع بالصورة كأنهما شيء واحد مرة أخرى، وتراكب جميع الأوهام عنها في ثقافة لا تدقق بالفن البصري قدر تدقيقها بالأدب مثلاً، قد قاد إلى نسبة بعض الشخصيات المرسومة في الصور المشاهَدَة هنا وهناك (في بيزنطة أو روما لاحقاً) إلى العرب، بنوع مما قد نسميه إسقاطاً، وهو على كل حال ضرب من ضروب التوهّم. لقد شاهد العرب المسلمون في بعض الصور أنفسهم. هل كان المشاهِد يُدرك طبيعة الإسقاط الذي يقوم به إزاء صورة من



رقم ١٥: منمنمة مغولية من القرن السابع عشر الميلادي بتعليق عربي.



رقم ١٦: البراق، فن مغولي، ألوان مائية.

الصور؟. الإجابة بالنفي غالباً. لقد عيشت الصورة كجزء من واقع ثقافي عريض لم يدرس الصورة بعد بوصفها تمثيلاً. هذا الوهم والتوهّم إزاءها لا ينطبق بالضرورة على كبار الفلاسفة والمفكرين المسلمين. إنه ينطبق على الثقافة العامة السائدة يومذاك. خذ ما يقول المقري التلمساني من القرن السادس عشر (**في نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**) للتأكد من حقيقة هذا الإسقاط: «فلمّا فتح الباب لم ير في البيت شيئاً إلّا مائدة عظيمة من ذهبٍ وفضةٍ مكلّلةٍ بالجواهر، وعليها مكتوب: هذه مائدة سليمان بن داود عليهما الصلاة والسلام، ورأى في البيت ذلك التابوت، وعليه قفل، ومفتاحه معلّق، ففتحه، فلم يجد فيه سوى رقّ، وفي جوانب التابوت صور فرسان مصورة بأصباغ محكمة التصوير على أشكال العرب، وعليهم الفراء، وهم معمّمون على ذوائب جعدٍ، ومن تحتهم الخيل العربية، وهم متقلدون السيوف المحلّاة، معتقلون الرماح، فأمر بنشر ذلك الرّقّ». لقد رأوا فرساناً عرباً وهم معممون على ذوائب جعد ومتقلدون السيوف. نكاد نقول صورة محرّفة من صور علي بن أبي طالب التي تعنينا.

استنتاج أول:

الاستنتاج الذي يخلص المرء إليه من نصوص تاريخية كهذه أن نماذج بيزنطية، أيقونية ظلت محفورة في الذاكرة الثقافية، ووقعت الاستفادة منها في اللحظة التي وقع فيها تبرير حضور الصورة بوصفها شاهداً وتذكاراً دينياً وتبجيلاً لشخصيةٍ محترمة وإنْ كانت إشكالية. قاد هذا إلى نمط نموذجي أوّلي لصورةِ عليّ لم يصلنا لكن وصلتنا شهادة عن وجوده لدى ابن أبي الحديد. وهي شهادة لا يمكن الطعن بها ما دامت النماذج المتأخرة حاضرة بين ظهرانينا. السؤال الآن هو: أي مسار اتخذته صورة علي بن أبي طالب لتصل فيه أخيراً إلى التنميط الشكلي الثابت الحالي لها.

المنمنمات الإيرانية والتركية المتأخرة بوصفها أصلاً:

غير أن في إمكاننا العودة إلى المنمنمات الإيرانية والتركية لنرى فيها مثالاً للبورتريهين المشهورين كليهما: عليٌّ الفارس على جواده، والبورتريه النصفي له. إن مثال رسم التيناوي الموصوف أعلاه قد يجد له أصولاً أكثر رهافة، وإن بقيت محكومة بشروط المنمنمة، في أعمال إيرانية ترقى للقرن الخامس عشر أو السادس عشر موجودة في طهران، كما في مثال المنمنمة التي تصوره، ضمن مشهد عريض، وهو يمتطي الجواد النافر وبيده السيف ذو الشعبتين، ذو الفقار، بينما قتلاه يتمرغون تحت سنابك الجواد (رقم ١٧). وكما في غالبية المنمنمات الفارسية التي تصور مشاهد عربية نلاحظ أن الثياب المزركشة للشخصية إيرانية الملامح. شيء واحد جرت المحافظة عليه: اللحية السوداء وهي هنا كثة بشكل غير مألوف. الفارق بين هذا العمل وعمل التيناوي يقع في بساطة تلوين التيناوي مقارنة بالشغل المنمنماتي الصبور في العمل الإيراني، ويقع في حركية الفرس مقابل



رقم ١٧: تفصيل من منمنمة إيرانية، شيراز ١٤٨٠م. علي بن أبي طالب على جواده وبيده سيفه الشهير ذو الفقار.

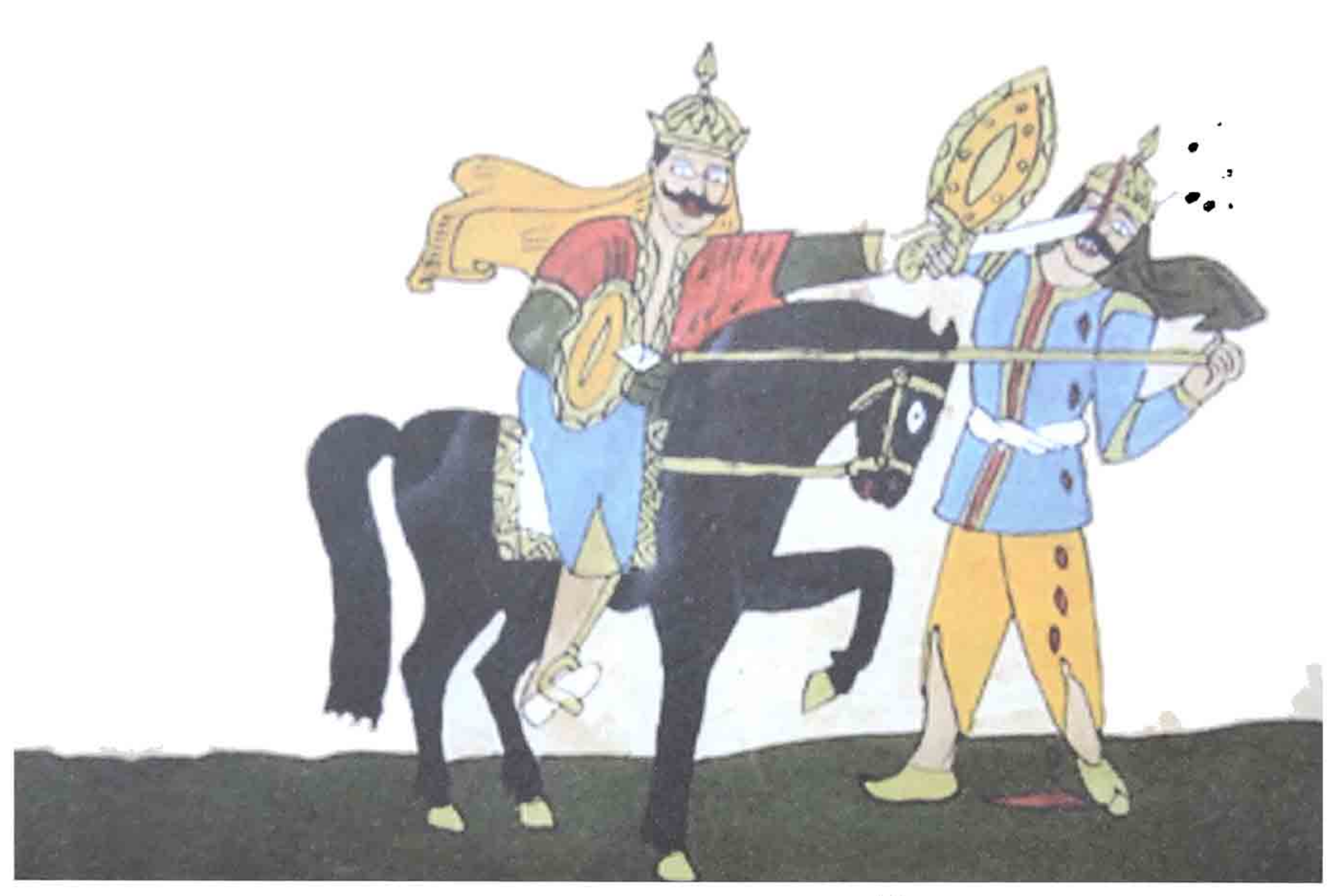
جمودية حصان التيناوي، وفي دقة رَسْم الأيدي إزاء هشاشتها في عمل المصوّر الفطريّ السوريّ. الطبيعة في كلا العملين محض تجريد مفهومي للصحراء التي ليس بها سوى القلة من الأعشاب أو حتى الزهور النادرة.

علينا القول بأن ثمة، في المخيال الشعبي الإسلامي من الطوائف كلها، تشابهاً مذهلاً بين تصاوير الفارس علي وتصاوير الشجاع عنترة بن شداد، حتى يصير ممكناً مقاربة التصوير الأول للإمام من

أوجه تشكيلية كثيرة بتصوير عنترة (رقم ١٨): كلاهما يتشاطران فناً يقف في منتصف الطريق بين الفن الشعبي والفن الفطري. ولعلنا لا نغالي بالقول إن رسوم عنترة الشعبية الفطرية هي رؤية أخرى للبطولة الفريدة التي لا يراها البعض إلا لصيقة بالإمام علي بن أبي طالب. بعبارة أخرى إنها وجه آخر لتصاوير علي تختلف الأسماء فيها فحسب. ومن هذه الزاوية يتوجب إلقاء نظرة على بعض نماذجها.

رقم ١٨: عمل شعبي فطري لعنترة بن شداد. تصاوير عنترة هي البديل لصور علي بن أبي طالب في المخيلة الشعبية، وتقديمهما يتم بالشكل نفسه.

النماذج المطبوعة بالألوان في تونس والمغرب ومصر مثلاً متشابهة فيما بينها إلى حد كبير على مستوى التكوين composition الذي لا يمكنه سوى أن يكون متشابهاً، لأنه يقدم معركة فردية من على ظهر الخيل بين شخصين اثنين في الغالب، أو أنه يقدم الشخصية وحدها على جوادها، وهو ما يجري تماماً أثناء تقديم الإمام علي. لكن الأسلوب يختلف من جديد لجهة جديته الكاملة وتجهمه في تصاوير علي ومرحه الفائق للعادة في تصاوير عنترة وصنوه الزير سالم. حصان عنترة في أحد المثالين التاليين (رقم ١٩) يصير في ظني، بسبب روح الطرافة الخفية في التكوين، هو الموضوع الأصلي خاصة بسبب تأثير لونه الأسود بين الألوان القليلة. شارباه الطويلان وطبيعة السعادة و«الشيطنة» المحببة في عينية تمنحانه هيئة ابن البلد الطيب. للمشهد على أي حال في هذه الرسوم طبيعة الدمى المتحركة أكثر مما لها من تأثير التصوير. إنها تريد أن



رقم ١٩: معركة لأبطال ملحميين غير مشار إليهم،
تونس العاصمة، القرن العشرون.



رقم ٢٠: أبو زيد الهلالي، طباعة على قالب، القاهرة، مصر، القرن العشرون.

تكون حيوية لكن كحيوية الدمى بين أيدي محرِّكها. وهي في أعمال أخرى تُقارن بالرسوم الطرفوية الأقرب للمخيلة الأكثر فطرية وسذاجة ورسوم الأطفال. فإذا ما كنا نلمح في الرسمين الأولين (رقم ١٩) و(٢٠) مسعى لتقريب الواقع للمشاهدين والإيهام به، فإن الرسمين (رقم ٢١) و(٢٢) يتخليان عن هذا المسعى فيتحوّل الحصان إلى ثيمة تزيينية أو مناسبة لممارسة الزخرف. أما الألوان فتكف عن الاقتراب من ألوان الطبيعة محوِّلة الشخصية وحصانه المَرْسُومَيْن سابقاً بطريقة معقولة، أي الرسم كله بالحصيلة، إلى حقل تصويري أكثر حرية وانفلاتاً وأقرب نسبياً للتجريد.



رقم ٢١: عنترة بن شداد، فن شعبي عربي. سورية (نظنه التيناوي أو حفيدته حنان).

تلعب الكتابة جوار رسوم عليّ دوراً ثابتاً: الإلحاح على الموضوع، كأن ثبوتية الرسم في الذاكرة بسبب التكرار لا يكفي لإيصال رسائله، ويتوجب بالتالي الاستعانة بالوسيلة الأكثر نجاعة ورسوخاً في الثقافة العربية: الكتابة. وبالمقارنة فإن الكتابة في رسوم عنترة وأشباهه الشعبيين تغدو وسيلة إيضاح من دون سبب أحياناً حتى أننا لا نعدم أن نرى في عمل لا يقدّم إلا عنترة وحده كتابة فوق رأسه تقول إنه عنترة. أحياناً أخرى بسبب تشابه الشخوص التي لا يستطيع فيها المرء دائماً إيجاد العلائم الخاصة والشارات المميزة للشخصية الرئيسية عن عدوها كما في الرسم (رقم ١٩) التي لولا الحصان ورأس الخصم الدامي لما استطعنا عبر ثياب الشخصيتين



رقم ٢٢: عنترة، رسم على الزجاج، تونس العاصمة، القرن العشرون.

المتشابهة وعدّتهم الحربية المتماثِلة أن نميز بينهما. أمر واحد على ما يبدو منع المصوّر من وضع الكتابة هو انتصار سيف عنترة على عدوه مخترقاً رأسه. الخلفيات تختفي تماماً في الكثير من رسوم عنترة الشعبية الفطرية. لا نجد إلا مساحات مسطحة ملونة وخطّاً مستوياً أو امتداداً عشبياً دالاً على خط الأفق. الكتابة، وهي نص طويل هنا (رقم ٢١)، يمكنها أحياناً أخرى أن تشغل كامل الفضاء التصويري مانحة إياه حيوية من طبيعة غرافيكية في المقام الأول.

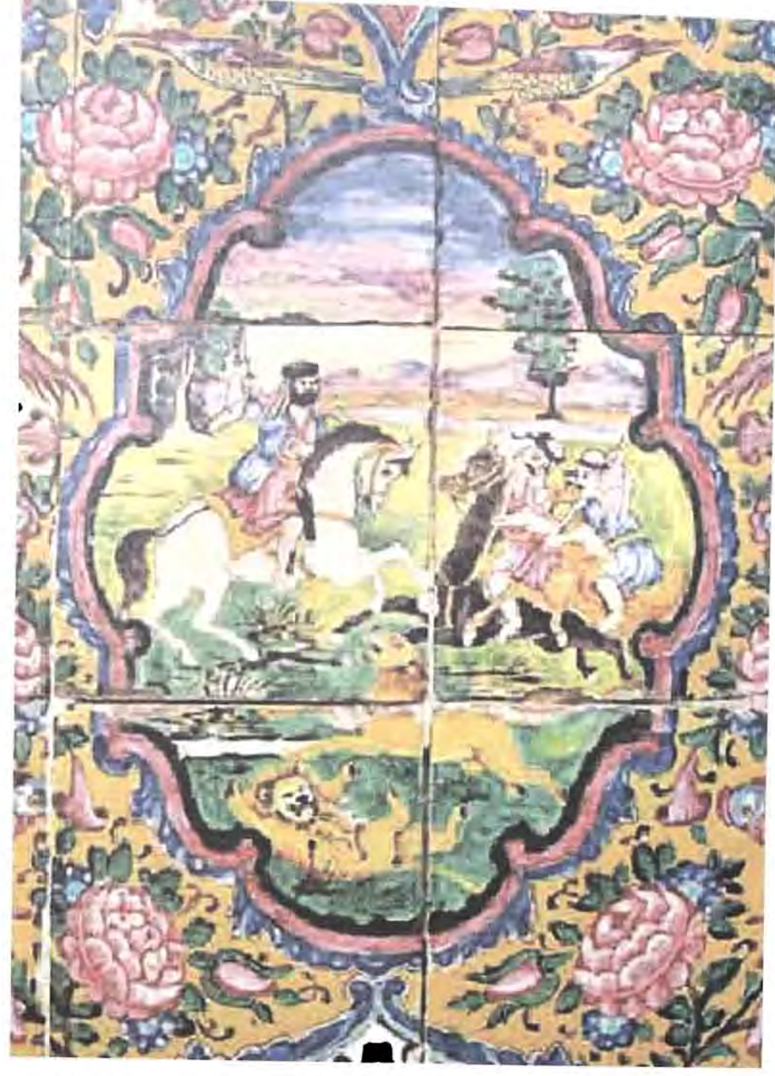
في المنمنمات الإيرانية لا نعدم إذن تقديم علي ابن أبي طالب على حصانه وهو يخوض معاركه الشهيرة. ها هي فرضية أخرى تفسر جانباً من الموضوع: قد تكون النماذج الإيرانية الممتدة من القرن الخامس عشر حتى القرن التاسع عشر أحد المراجع الأيقونية لتصاوير علي المتأخرة ممتطياً صهوة جواده. ولعلها أيضاً من مراجع تصاوير عنترة بعدما رأينا التماهي العمليّ بينهما في المخيال الشعبيّ.

لدينا العديد من الأمثلة على تمثيل علي بن أبي طالب على صهوة جواد كما في منمنمة إيرانية تقدم حرب صفين مرسومة في القرن التاسع عشر بيد محمد رافع بازيل؟ (رقم ٢٣)، كما في أعمال القاشاني (أو الزليج كما يُقال في المغرب العربي) الإيراني، ومنها عمل يشغل ست قطع



رقم ٢٣: واقعة صفين. تفصيل من منمنمة من القرن التاسع عشر، رسم محمد رافع بازيل؟. إيران.

متجاورة تمثل غزوة بدر وتقدّم الإمام علي للمرة الأولى في ظننا وهو يرتدي الزيّ البدوي العربي أي العقال والكوفية وليس العمامة الخضراء المسدلة الذوائب على كتفيه (رقم ٢٤). ومثل ذلك رسم غطاء رأس الشخصيتين الأخريين في يمين القطعة. مخطوطة حرب صفين تقدم مشهداً حربياً بين علي ومَنْ قد يكون معاوية بن أبي سفيان، وكلاهما يمتطي صهوة حصانه بينما يتقاتل الجيش على الأقدام. مشهدٌ وقع اختصاره على ما يبدو لاحقاً في الفن الفطريّ مستبعداً جميع العناصر التي تشتت الانتباه عن الشخصية الأكثر أهمية. ويبدو أن علي بن أبي طالب هو الشخصية المحاربة على يمين المخطوطة بدلالة سيفه وملامحه، فلو أننا ركّزنا النظر في ملامح الوجه لاستبان لنا بعض مما سيُنقل منها في



رقم ٢٤: قاشاني من إيران المعاصرة يمثل واقعة بدر: الإمام علي يمتطي جواده بزي عربي بدوي: العقال والكوفية. طهران.

البورتريهات النصفية الشائعة لدى الشيعة والعلويين في تركيا. تشابُهُ عمامة علي في المنمنمة مع عمامة خصمه هو إشارة مجازية إلى أن الأمر يتعلق بزعيمين وقائدين وليس بشخصين من عامة الجيش. الحصانان طريفان وهما يتواجهان بعينين بريئتين رغم جدية الموقف. إنهما أقل واقعية من حصان القاشاني، وهذا الأخير أقل واقعية من أحصنة الرسوم قريبة العهد حيث تطوَّرَ فن الرسم في العالم الإسلامي من أسلوب المنمنمة إلى مصاف تصوير واقعي مقنع جداً رغم فجاجة بعضه. في الرسوم الواقعية شبه الفوتوغرافية قريبة العهد يقلّ، بشكل لافت، ظهور البطل المُبجّل على فرسه، ولذلك كما نزعم سبب: كانت تلك الإجمالية schématisation التي تَسِمُ عموم التصاوير المعنية تُبقي على شيء مخفيّ، لا تصويرَ واقعياً له، مفسحةً المجال أمام الروح الشعائريّ للتوغُّل في هذا المخفيّ، اللامرئي، غير المرسوم بشكل واقعي، بالضبط مثل صور المسيح البيزنطية التي بقيت سائدة لفترة طويلة. إن إجمالية رسمها يحيلنا إلى أفق آخر، إلى الأفق الذي لا تبوح به عبر التفاصيل، لتتحوّل إلى مجاز، إلى أيقونة، أي لكي تعبِّر عن اللامرئي الجوهري بالنسبة إليها. كل واقعية مفرطة

ستحطم الطبيعة الأيقونية، المجازية، وستقضي على اللامرئي الذي تستهدفه. لهذا السبب لم نضع هنا مثالاً للرسوم الأخيرة، كما لسبب آخر: لأنها تبدو من الفجاجة والسذاجة الواقعية كأنها تنقل مشهداً سينمائياً تاريخياً عادياً طالما رأيناه.

لا ينبغي أن يغيب عن البال أن فن الرسم الإيراني يسبق التركي، إن لم يكن مصدراً أساسياً له. وإذن قد تفسّر المنمنمة الإيرانية أصلاً واحداً من التصاوير السائدة لعلي بن أبي طالب، لكن رسوم المنمنمات التركية المتأخرة، وهنا هو القسم الثاني من الفرضية أعلاه، قد تُقدِّم أصلاً آخر للبورتريهات النصفية. ففيها هي أيضاً وَقَعَ تمثيل الإمام عليّ بمناسبات عدة: مرة جالساً بين الخلفاء الراشدين الأربعة (رقم ٢٥، متحف اللوفر) ومرة أثناء وفاة النبي حزيناً منتحباً. وفيها كلها يُقدَّم، ولو من بعيد، أصل أيقوني آخر لبورتريهه المشهور. فقد رُسم فيها على الدوام بلباس أخضر وبعمامة ذات ذوائب، وهو ما سيُعاد في البورتريه المشهور. كأن البورتريه الحالي للإمام علي يتابع تقاليد فن التصوير في الشطر التركي بتفصيلات محدّدة: انظرْ مثلاً طبيعة الجلسة ووضعية اليدين واتجاه الرأس: في المنمنمة من اليمين إلى اليسار وفي غالبية بورتريهات علي من اليسار إلى اليمين، وهو تفصيل قليل الشأن أمام كلية المشهد. ينقص رسم المنمنمة السيف فقط. الوجه مدوّر وممحو الملامح فيها (لا ندري فيما إذا خضع لعملية مسح لاحقة أم أنه رُسم منذ البدء مشوشاً عن عمد لسبب نجهله)، وهو مدوّر واضح الملامح في البورتريه. كأن رَسْم المنمنمة سيتخلص من جميع التفاصيل المزدحمة المحيطة بالشخصية ليبرز شخصية علي وحده في عراء روحي في البورتريه. ولأن الأمر يتعلق بعقيدة وإيمان كان يتوجب على رسامي البورتريه إضافة السيف الشهير في حضنه.



رقم ٢٥: تفصيل من منمنمة تركية من القرن السادس عشر، متحف اللوفر، باريس.

هكذا ستتمّ عملية انتقال تدريجية من شخصية علي التي تقترحها المنمنمة التركية

إي بورتريه له يقترحه الرسام التركيّ[١٢] إلى المزيد من التحسينات والإضافات التي سيقترحها جيل آخر من الرسامين الإيرانيين الفطريين العقائديين «المتأخرين» الذين شهدوا تطورات فنية وجمالية لم تكن موجودة لدى أسلافهم، وعلى رأسها دخول المنظور نهائياً في الرسم المحلي في جميع أنحاء العالم الإسلامي وتقليد الفن الأوروبي بطرق متنوعة. من حينها يقع تحسين ملحوظ ويمنح البورتريه سمات أكثر واقعية تبعده نهائياً عن إجمالية المنمنمات والأصول التاريخية الأولى. هكذا يمكننا الانتقال مثلاً من النمط التركي للبورتريه (رقم ٢٥) إلى نمط محسَّنٍ وواقعي (رقم ٢٦): فالرداء الأخضر تماماً بطياته قليلة الإقناع وغطاء الرأس الأخضر أيضاً المرسومان كلاهما بسذاجة ذات طابع رمزي أكثر من الانشغال التصويري الصرف، سوف يقع هجرانها في البورتريه الإيراني (رقم ٢٧) حيث تهتم بدقائق الأمور فتصير طيات الرداء واقعية وتفاصيل الزيّ مستوحاة من الملاحظة الفعلية للواقع، وربما أيضاً من بعض الملاحظات في كتب التاريخ، وغطاء الرأس سوف يبقى أخضرَ على الدوام لكنه أكثر إتقاناً. ستضاف حمالة السيف وسوف يُرسم هذا السيف بدقة بعدما كان شكلاً رمزياً ذا فلقتين. وبعد أن كانت الخلفية بسيطة وزخرفية وتنم عن ذوق ريفي، ستصير خليطاً من الواقعية والتجريد.

لقد وقع إذن انتقال من صورة تخطيطية بسيطة إلى صورة ذات مزاعم واقعية. وانطلاقاً من هذه الصورة ستقع تنويعات كثيرة: الإمام علي في وضعية الوقوف متكئاً على سيفه (رقم ٢٨)، أو



رقم ٢٦: بورتريه من أصل تركي، تركيا.



رقم ٢٧: بورتريه لعلي بن أبي طالب جالساً.



رقم ٢٨: بورتريه لعلي متكئاً على سيفه.



رقم ٢٩، بورتريه لعلي بن أبي طالب واقفاً وبيده ذو الفقار.

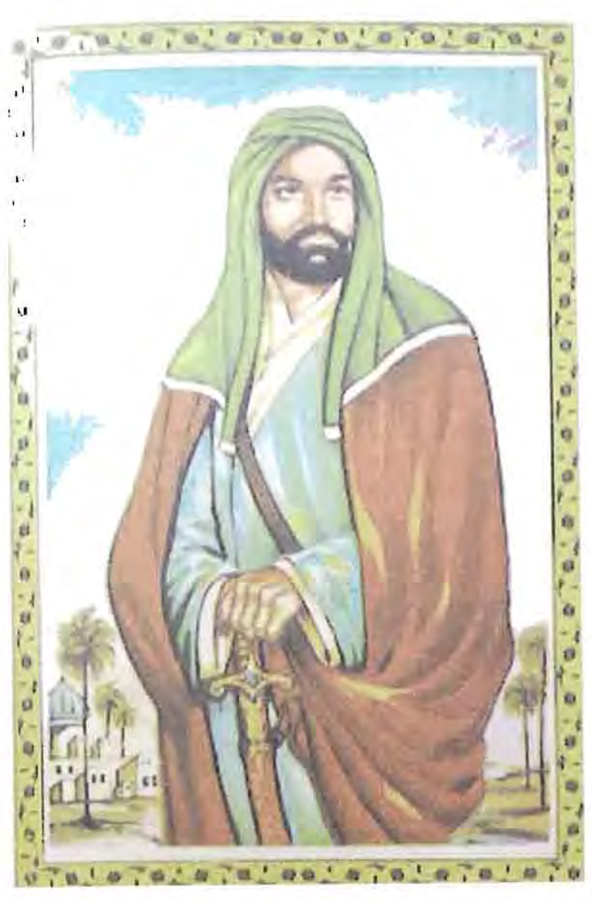
مشهراً إياه (رقم ٢٩). لن يتغير إلا القليل القليل: سيغدو الوجه أكثر تدويراً وإشراقاً وسيتحسن أكثر أداء الرسام، بينما تلعب طبيعة الطباعة دوراً لا يُنكر في جعل الصورة إما قريبة من الماضي أو أكثر لصوقاً بالحاضر. ففي الحالات التي لا يُستخدم فيها الأوفسيت سنجد صورة الإمام، الصورة ذاتها، وقد أوحت بالقِدَم، بالماضي، بشيء عصي على الوصف أقرب للتاريخ مما إلى الراهن. الألوان زاهية في الغالب وقليلة، والمخطط التشكيليّ لا يتغير سواء لجهة الخلفيات أم الأكسسوارات. التركيز كله منصبّ على النظرة الثابتة المتحدية. والأخطاء الطباعية قد تكون مقصودة كأن يقلب البورتريه. بينما نسبة البورتريه للإمام مرة أو لأحد أحفاده فلا يبدو أمراً مهماً في حالات نادرة كما في الصورة (رقم ٣٠) التي وقع فيها عكس اتجاه البورتريه الأصلي (رقم ٣١) معزوّاً للحسين بن علي.

كل ما نحن بصدده يفسر لنا الآن البورتريه المقرب لوجه الإمام علي الذي لا يقل شيوعاً عن جميع التصاوير أعلاه. بعدما كنا في مخطط عام صرنا في تفاصيل الوجه وحده. من أين للرسامين بهذه التفاصيل الدقيقة للوجه يا ترى؟.

إن أقدم رسوم نبينا وآل بيته في إيران، حسب ألفاظ المتخصص الإيراني الدكتور يعقوب آجند أستاذ تاريخ الفن في طهران «يعود إلى القرن السادس الهجري، ونجد هذه الرسوم في المرزبان نامه



رقم ٣٠، بورتريه لعلي بن أبي طالب واقفاً وبيده ذو الفقار.



رقم ٣١، بورتريه لعلي بن أبي طالب واقفاً وبيده ذو الفقار.

لسعد الدين الوراويني. وجاء فيها رَسْمٌ للرسول وآل بيته، النقطة المهمة هنا هي أن هذا الرسم يظهر وجه النبي بصورة واضحة». وهناك عدة كتب وصلتنا من فترة الإيلخانيين تحمل رَسْماً للرسول ويمكن الإشارة إلى كتاب مرجعي في هذا الباب هو (جامع التواريخ) لرشيد الدين فضل الله، وفيه منمنمة تجسّد يوم الغدير ونرى فيها الرسول يرفع يده نحو علي مشيراً إليه كخليفة له، ويشير هذا الأمر، حسب الدكتور آجند، إلى أن الرسام كان شيعياً.

ولا نعرف فيما إذا كان السيد آجند يشير إلى نسخة كتاب «مجمع التواريخ» التي ترقى لعام ١٤٢٥ وفيها نرى الرسول راكباً ناقته مشيراً لعلي بن أبي طالب الرافع سيفه أمامه (انظر رقم ٣٢).

هناك منمنمة أخرى (رقم ٣٣) أيضاً يظهر فيها النبي الكريم مع علي بن أبي طالب وفي العلا يرفرف الملاك جبرائيل مؤيداً انتخاب علي ولياً للنبي حسب معتقدات الشيعة. المنمنمة سبق الاستشهاد بتفصيل منها لضرورات البحث:

إن نسخة إيرانية من كتاب **(الآثار الباقية)** لأبي الريحان البيروني من القرن السادس الهجري أيضاً تقدم رسوماً لعلي بن أبي طالب وابنيه الحسن والحسين، وأظن أن النسخة التي سنأتي عليها تزودنا

بنماذج صالحة للمقاربة ولو أنها لا تختلف عن مجمل الرسم المنمنماتي الإيراني الذي نرى أمثلة منه في بحثنا الحالي. إن تحديد هذه الرسوم بالقرن السادس الهجري يعلن ثانية أن تصاوير الإمام عليّ المعروفة الآن لدينا تنهل من مصادر تصويرية بعيدة العهد نسبياً.

رقم ٣٢: منمنمة فارسية من «مجمع التواريخ» مؤرخة بعام ١٤٢٥م تقدم النبي الكريم على جمل وعلي بن أبي طالب حاملاً ذا الفقار أمامه. أفغانستان.



رقم ٣٣: الملاك جبرائيل يرفرف مؤدياً انتخاب علي بن أبي طالب، ولياً للنبي - شيراز ١٤٨٠.

الهوامش

(١) **الفن الإسلامي والمسيحية العربية: دور المسيحيين العرب في تكوين الفن الإسلامي**، دار الريس، بيروت ٢٠٠١.

(٢) بورتريه portrait: رسم يمثل شخصية محدّدة، أو هو نوع فنيّ يتعلق بتصوير الأشخاص وملامحها الواقعية التي تميزها عن غيرها بحيث يمكن التعرّف عليها بغيابها. وهو نوع من صورة فوتوغرافية شخصية قبل اختراع التصوير الفوتوغرافي. خضع للتطورات الأسلوبية في تاريخ التصوير: من الواقعية الصرفة إلى الانطباعية مروراً بالتكعيبية إلى التشخيصية الحرة. نحن نفضّل استخدام المفردة بتصويتها الأجنبي لكن بحروف عربية تحسُّباً لأيّ التباسٍ مفهوميّ.

(٣) موتيف motif: الموتيف كلمة تستخدم بمعنيين: المفردة التشكيلية أياً كان نوعها، تشخيصية أم تجريدية، ثم بمعنى الوحدة الزخرفية خاصة كأن نتحدث عن موتيفات السجاد، وفي هذه الحالة الأخيرة تسمّى في محكية النسّاجين التونسيين بالرقمة (الرگمة) وهذه معادِل وترجمة دقيقة للموتيف.

(٤) هو أحد أسفار العهد القديم. وحزقيال هو اسم لأحد الأنبياء العبرانيين، عاش في القدس. أبعد بواسطة نبوخذ نصر الثاني إلى بابل في بداية القرن السادس قبل الميلاد.

(٥) قال أبو بردة فسأل أبو موسى علماء تلك القرية عن نقش ذلك الخاتم فقالوا: إن الملك الذي كان دانيال في سلطانه، جاءه المنجمون وأصحاب العلم فقالوا له: إنه يولد كذا وكذا غلام يُذهب ملكك ويفسده، فقال الملك: والله لا يبقى تلك الليلة مولود إلا قتلته. إلا أنهم أخذوا دانيال فألقوه في أجمة الأسد فبات الأسد ولبوته يلحسانه ولم يضراه. فجاءت أمه فوجدتهما يلحسانه فنجاه الله بذلك حتى بلغ ما بلغ. قال أبو موسى : قال علماء تلك القرية: فنقش دانيال صورته وصورة الأسدين يلحسانه في فص خاتمه لئلا ينسى نعمة الله عليه في ذلك. ولدى القرطبي في **تفسيره** رواية أخرى: « ويقال: إن اسفنديار كان منهم؛ والله أعلم. وروي أنهم عملوا له أسدين في أسفل كرسيه ونسرين فوقه، فإذا أراد أن يصعد بسط الأسدان له ذراعيهما، وإذا قعد أطلق النسران أجنحتهما».
وفي (**المبسوط**) للسرخسي: «وقد كان على خاتم أبي موسى ذبابتان ولما وجد خاتم دانيال صلوات الله وسلامه عليه كان على فصه أسدان بينهما رجل يلحسانه كأنه كان يحكى بهذا ابتداء حاله».

(٦) ترجمة المفردة figure بالشكل ليست دقيقة. ويُقصد (بالفيگر) الهيئة والسيمياء والصيغة والصياغة. لعل الصياغة والصِّيغ أقرب للمفهوم طالما أنها تحتفظ بمعنى التشكُّل: صاغ يصوغ صوغاً أي شكل وتشكّل على هيئة معينة.

(٧) سنبقي على الكلمة بتصويتها الأجنبي في جميع الصفحات التالية من الكتاب، لكن بكتابتها بالحرف العربي. المقصود بالبروتوتيب prototype هو المثال أو النموذج أو القالب الأول الذي يُفترض وجوده والذي تصاغ على منواله أعمال لاحقة.

(٨) ويقال له أيضا الإنشاء والتكوين، والتكوينة في تونس composition. ترجمة المصطلح التشكيليّ واحدة من مشكلات عدة في الثقافة العربية المعاصِرة. سنستخدم المفردات على التناوب بقدر ما يسمح به السياق.

(٩) لا يُقصد بالواقعية هنا وفي السطور التالية «المذهب الواقعي» أو «المدرسة الواقعية» بالمعنى المدرسيّ، إنما بالرسم الطبيعيّ المشغول بالواقع المرئيّ ورسمه وإن بهفوات تقنية أو تصورات مفهومية.

(١٠) الأزرقي: **تاريخ مكة**، طبعة مدريد، من دون تاريخ، ص١٦٥.

(١١) al-Ansari: *Qaryat al-Fau, a Portrait of Pre-Islamic Civilisation in Saudi Arabia*, édition bilingue anglais-arabe, Ed. Uneversity of Riyad 1982.

(١٢) في فصل لاحق نطوِّر فرضية الأصل الإيراني على حدة. إننا نقدّم هنا تمهيداً عريضاً يخلط العناصر الممكنة كلها. علينا ملاحظة أن الأصلين الإيرانيّ والتركيّ يتطوران بالتوازي من أجل خلق البورتريه المعروف اليوم.

هل يمثل بورتريه علي الشائع ملامح وجهه وتقاسيمه الحقيقية؟

كيف جرى الإقرار في أوساط واسعة أن بورتريه الوجه ذي الملامح المحدّدة الشائع شعبياً هو لعلي بن أبي طالب بالفعل؟. بعض روايات الشيعة الزيدية تزعم أن رأس الحسين بن علي بن أبي طالب (ويُفترض أنه يشابه أباه) قد أوْدِع عند راهب بالقرب من الكوفة، وبعد أن رأى الراهب أنواراً تسطع من الرأس في الليل، سأل عن صاحبه، فقيل له هو الحسين بن علي، فتوسّل إلى حامل الرأس وأعطاه مبلغاً من المال لجعل الرأس بضيافته في تلك الليلة، فقبل الموكّل به، فأخذه الراهب ووضعه أمامه وأخذ يبكي ثم أسلم، وحاول أن يرسم ملامح الرأس فرسم صورته على رقّ غزال.

مهما تكن دقة وصحة هذه الرواية من عدمها (ونحن ميّالون إلى كونها مخترعة) فإنها تحيلنا بإصرار إلى الأصول الأيقونية الأصلية لتصاوير علي، لتبرير دقة الملامح فيها. هذا الإصرار ذو مغزى.

يرى البعض من المعنيين أن رسّامي الصور الموجودة في الأسواق اليوم، لا يستطيعون رسم الصورة إلا بعد قراءة ودرس التاريخ والسير والنظر إلى الصفات الموجودة الممنوحة للمعنيين مثل دعج العينين أو قصر الأنف أو طوله. ويرى البعض الآخر أن الاختلاف في الصور يرجع إلى أسباب عدة، منها اختلاف النقَلة ورواة كتب السيَر المختلفة، إضافة إلى اختلاف قدرات الرسّامين في محاكاتهم وطبيعة مدارسهم وتقادم الزمن عليهم. آخرون يرون أن فكرة التجسيد، أي التمثيل التصويري، حدثت في عصور متقدمة عبر عمليات التطريز والتخطيطات وخاصة في القرن السابع الميلادي حيث وُلدتْ، لكي تنطلق منها فكرة رسم أئمة الشيعة.

أما المراجع الدينية المعنية فترى أنها «صور تخيليّة ولا بأس باقتنائها» (السيد علي السيستاني)، ويرى السيد محمد سعيد الحكيم أن «الصور المذكورة لا يقصد منها إلا التمثيل والتشبيه فليست هي الصور الحقيقية لهم». أما زيدية اليمن فيعتقدون أن الصور المبثوثة في أوساط الشيعية هي من نتاج خيال أحد الفنانين الذين تصوّروا هيئة الأئمة الشيعة على أساس ما ورد في بعض الروايات،

فهي تخيلات فنان أكثر من كونها تعبيراً عن الحقيقة. آخرون يذكرون أن تلك الصور كان ينحتها النحاتون آنذاك على ما هو صالح للنحت من مواد.

لا أحد إذن يقطع بصحتها البتة، ولا أحد يعرف مصادرها. وهي في الفكر الغالب محض «تشابيه». يستخدم الشيعة في العراق مصطلحاً تشكيلياً في جوهره للتفريق بين الواقع الموضوعي وتمثيلاته المتنوعة، وهو مصطلحهم «التشبيه» وجمعه «تشابيه». تسمى المسرحيات الجارية في أيام عاشوراء في العراق «بالتشابيه»، كأنهم لا يؤمنون بشبه موضوعي بين التمثيلية المأساوية وإعادة إنتاجها المُمسْرَح (تشبيه). صورتنا وتصاويرنا لها المقام ذاته تماماً.

وفي ظني فإن بداية الرسوم والتصاوير الحالية تمُتّ بصلة للفترة الصفوية، لكنها أخذت شكلها النهائي الحالي في الفترة القجارية. يشير د. آجند إلى أن وجه الرسول الكريم رُسم، في بداية المدرسة الأصفهانية، من دون أن يُغطَّى بحجاب. ظهر الحجاب في الرسوم الإيرانية في نهاية المدرسة الأصفهانية فحسب، وإن إخفاء وجوه المعصومين قد دخل إلى تلك الرسوم عندما أصبح مذهب التشيع المذهب الرسمي لإيران منتصف العهد الصفوي. بل إن الاتجاه نحو إخفاء الوجه بحجاب بدأ منذ العهد الزندي ووصل إلى ذروته في العهد القجاري». وهو ليس بكلام دقيق تماماً. ويضيف د. آجند: «منذ نهاية العهد الزندي وبداية العهد القجاري ولد نوع جديد من الرسم المذهبي واشتهر بخصائص منها رسم صورة للإمام علي من قبل **محمد إسماعيل**. من الممكن أن يكون هذا النوع من الرسم بدأ في العهد الصفوي ولكن ليس لدينا رسوم تدل على ذلك ولهذا لا نستطيع الحديث عن الأمر بصورة دقيقة». وهذه نقطة جد مهمة من الناحية التاريخية المحض. لدينا اللحظة اسم لرسامٍ ممن قد يكونون من أوائل من قدموا صورة علي بالشكل الحالي الذي نعرفه: محمد إسماعيل.

من أهم خصائص فن الرسم في العهد القجاري، وما زال الكلام للدكتور آجند، «هو خروج الرسوم من إطار الكتاب وبداية رسم الوجوه الفردية، فمنذ العهد القجاري لم يكن لدينا رسم لشخصيات منفردة، ومنذ العهد القجاري وما تلاه نرى أن هناك نتاجات فنية على شكل لوحات، وفي هذا العهد استخدمت الألوان الزيتية في تلك اللوحات». أبعد من ذلك، يؤكد آجند نقطة مهمة وهي «ظهور مؤثرات من الفن المسيحي الذي دخل إيران من أوروبا على المدرسة الأصفهانية». نقطة جوهرية تفسر لنا ما قلناه أعلاه.

وإذا بقينا عند مشكلة الانتقال من المنمنمة التي تقدِّم مشاهد بانورامية عريضة إلى رسم الوجوه الشخصية وهو ما يعنينا الآن، يعتقد د. آجند استناداً إلى بعض النصوص التاريخية: «حضور لوحات ورسوم لشخصية واحدة في العهد الصفويّ ولكنها اندثرت ولا يمكننا معرفة طبيعتها. فإن شاردان Jean Chardin [الرحالة الفرنسي ١٦٤٣ م] يورد في [رحلته الفارسية] أن هناك لوحة للإمام علي عرضت في سوق قيصرية في أصفهان، ولا يمكن التأكّد هل أنه شاهد هذه اللوحة على جدار أم أنها

كانت لوحة على قماش، لكن مثل هذا الرسم كان موجوداً لأن هناك إشارات في مراجع أخرى تذكر أن صوراً متخيَّلة للإمام علي كانت بحوزة البعض بمناسبة الحديث عن مناقبه»[١].

كل ذلك لا يجيب عن سؤال تشابه الملامح من عدمها في التصاوير الحالية. وفي ظننا فقد وقعت، جيلاً بعد جيل، إضافات وتأويلات وتفاصيل للبورتريهات النصفية أو الكاملة الأولى قليلة الملامح أو المرسومة بشكل إجمالي وصولاً إلى التركيز على الوجه وحده ثم تكبيره، ربما أيضاً استناداً إلى المراجع لتاريخية التي تصف ملامح الخليفة الرابع. وبعضها يقدم أوصافاً مشحونة بالتفاصيل الأدبية الدقيقة[٢]. كيف حدث ذلك وما هي البراهين؟

سنتوقف أمام مخطوطة عربية متأخرة من القرن الثامن عشر للبرهان على ذلك مع أن التسلسل التاريخي يستوجب الوقوف أمام مخطوطة أقدم منها كثيراً من القرن الرابع عشر، لأن الأولى تمثل مشهداً دالاً سيصير مألوفاً في الرسم الشيعيّ الشعبيّ: الرسول محاطاً بابنته فاطمة وعلي وإلى جواره الحسن والحسين.





رقم ٣٤: منمنمة من مخطوطة كتاب البيروني (٩٧٣ ـ ١٠٥٠) «الآثار الباقية عن القرون الخالية» الموجودة في المكتبة الوطنية بباريس من القرن الثامن عشر (Manuscrits Arabe 1489)

إنها مخطوطة كتاب البيروني (٩٧٣ - ١٠٥٠) «الآثار الباقية عن القرون الخالية» الموجودة في المكتبة الوطنية بباريس من القرن الثامن عشر (Manuscrits Arabe 1489) (رقم ٣٤). إحدى المنمنمات تقدم لنا خُطاطة متقدّمة لصورة الإمام علي المعروفة في يومنا هذا. وفيها يظهر أكثر من ملمح واحد مما سيصير مرجعية ثابتة للأنماط التصويرية السائدة للخليفة الرابع وابنيه لدى الشيعة والعلويين والإسماعيليين، عرباً وعجماً. يتعلق الأمر بالكتلة البشرية المرئية إلى الجانب الأيمن من المخطوطة. مصادر فرنسية (مثل موسوعة يونيفيرساليس Encyclopédie Universalis) تقرأ الكتلة من اليسار إلى اليمين، على طريقة قراءة النص اللاتيني المكتوب، فترى في الشخصية الأولى نبينا محمد وخلفه فاطمة بينما الإمام علي في الطرف الأقصى في الحافة اليمنى من الكتلة. ويمكن قراءتها باتجاه الكتابة العربية والفارسية من اليمين إلى اليسار أي أننا نرى النبي في الحافة اليمنى خلفه فاطمة وبعد ذلك نرى الإمام علي المحاط بولديه الحسن والحسين. سنتابع تصورنا هذا لأسباب يبررها ظهور الحسن والحسين حول أبيهما (الذي تظنه المصادر الفرنسية النبي الكريم) كما مبررة بظهور هذا الترتيب للابنين حول الإمام علي بوفرة في الرسم الشعبي.

إذا ما ركنّا جانباً ظهور صورة صريحة متخيلة لنبي الإسلام في هذه المنمنمة، وهناك عشرات منها في المنمنمات الفارسية[٣] والتركية منذ القرن الرابع عشر، فإن صورة الإمام علي ستظهر بدورها من دون التباس موسومة بعلامة ستصير شارة ودالة في البورتريهات الأكثر تأخراً: غطاء الرأس الأخضر لكن بعمامةٍ متخيّلة لا تشابه أبداً العمائم المرسومة في مجمل منمنمات المخطوطة التي تسنى لنا الاطلاع عليها. يظهر الإمام علي أيضاً بوجه مدوَّر مكتنز وبلحية سوداء منسقة.

يبدو غطاء الرأس الأخضر وهو يُخفي عمامة سوداء. لذا فإن غطاء الرأس هنا في غاية التمايُز، ومُنح في منمنمات الأخرى بالتناوب إلى علي وإلى النبي، كأنه يشكّل هالة أو إكليلاً من النمط البيزنطيّ المحوَّر، الأمر الذي يدل على انطباع صورة الشخصية في الثقافة البصرية الإسلامية، الإيرانية وغيرها، بطابع كثير التمايز والاختلاف. أما ابناه، الحسن والحسين، فهما يقفان جواره مثلما يظهران لاحقاً في تصاويره في مشرق العالم الإسلامي ومغربه، وقد سبق لنا أن رأينا أمثلة مصرية منها. ثيابهما وعماماتهما في المنمنمة من طراز الثياب الفارسية (وكانت (موظة) حسب ظننا لأنها مرئية في المنمنمات العباسية بكثرة، خاصة فيما يسمى بمدرسة بغداد للتصوير). وإن صحّت قراءتنا للمنمنمة فإن علي بن أبي طالب وحده يمتاز بثياب وغطاء رأس خاصين. صور الحسين الشعبية اللاحقة ستذهب للتشبه ببورتريه أبيه كما نعلم وبالتفاصيل الأكثر دقة.

لو أننا نحّينا صورة النبي الكريم من الجزء الأيمن من المنمنمة وبحضور فاطمة فإننا سنحصل على صورة ستغدو مألوفة في الضمير الثقافي لدى فئة من المسلمين، وقد سبق أن رأينا كذلك أمثلة شعبية حديثة منها. هذه المنمنمة تقدم، من جهة أخرى، تراتبية بصرية تتابع تراتباً مفهومياً من طراز



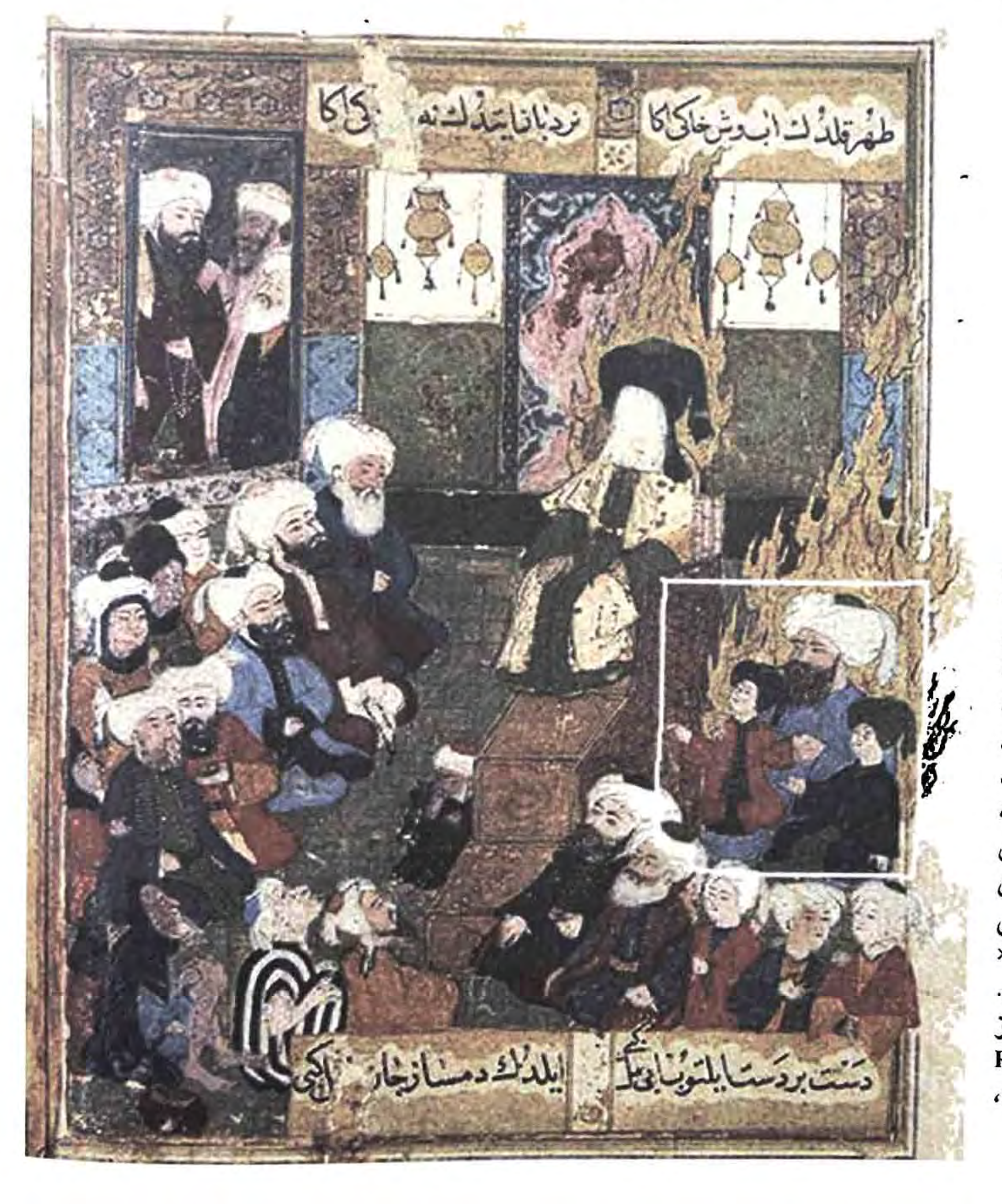
رقم ٣٥: واقعة غدير خم. تفصيل من منمنمة مؤرخة بعام ١٣٠٧م من كتاب «الآثار الباقية عن القرون الخالية»، نسخها علي القطبي. شمال العراق - الموصل أو الشمال الغربي من إيران. حبر، ألوان، ذهب على ورق، ١٣,١ × ١٩,١ سنتم. مكتبة جامعة أدنبرة.

دينيّ: النبي في **المستوى الأول** دلالةً على سموه وهيمنته على المشهد وتوزيعه لأدوار عائلته، فاطمة في المستوى الثالث دلالةً في آنٍ واحدٍ على قرابتها الوثيقة من الرسول وأمومتها لسبطيه كما دورها كأنثى حيث عليها أن تتحجب وتقف في الصف الثاني بعد جنس الرجال، ثم علي بن أبي طالب في **المستوى الثاني** محاطاً بالحسن والحسين دلالة على أهميتهم القصوى بالنسبة للنبي، وللرسام أيضاً. وفي ظننا فإن مخططاً مثل هذا ينمّ عن نزعة من التشيّع لدى رسام المنمنمة، وذلك بسبب تقديمه لنا مقترحاً لقراءة بصرية مخصوصة للمنمنمة قبل أي سبب آخر، فهو يقدم «الخمسة الطيبين» المعروفة في أدبيات الشيعة على نطاق واسع.

نقول بهذه القراءة ونحن نعلم أن مخطوطة عربية مصورة أخرى (رقم ٣٥) لكتاب **الآثار الباقية** قد تقرأ بالطريقة الأوروبية أعلاه نفسها. وهي مخطوطة مكتبة جامعة أدنبرة (Edinburgh University Library) الأقدم المؤرخة بعام ١٣٠٧ المرسومة إما في شمال العراق أو في الشمال الشرقي من إيران وناسخها هو علي القطبي. وفيها تظهر (للمرة الأولى؟) صورتا النبي وعلي صريحتين تماماً. تقدّم المنمنمة واقعة غدير خم المعروفة لدى الشيعة التي تعتقد بأن النبي محمد أوصى في مكان يُعرف بخُمّ بأن يكون علي بن أبي طالب وليّاً بعده قائلاً: «من كنت مولاه فعلي مولاه اللهم والِ من والاه

وعادِ من عاداه»(٤). مرة أخرى يمكن متابعة القراءة البصرية باتجاه سطر الكتابة العربية من اليمين إلى اليسار وليس بالعكس، أي رؤية النبي أولاً في الحافة اليمنى من العمل ثم علي بن أبي طالب بعده. وفي الأمر اجتهاد.

علينا التشديد هنا على مسألتين: **الأولى** بالغة الأهمية هي أن هذه المخطوطة القديمة ومنمنماتها لم تُدرس بشكل كاف من طرف الباحثين رغم أنها تنتمي إلى مدرسة بغداد للتصوير. **الثانية** أن تمثيلاً بصرياً لعلي بن أبي طالب في هذا العمل قد يكون الأقرب، لو صحّت قراءتنا للمنمنمة، إلى أوصافه المقدمة له في المراجع التاريخية، خاصة لجهة كونه بطيناً وأقصر من النبي. لنضف أن قراءتنا تستند إلى أن صورة النبي الكريم كما تظهر في أعمال تركية وإيرانية أخرى تشابهها في المنمنمة الحالية وفق قراءتنا. وفي الأمر نظر دائماً. وكله لا يغيّر شيئاً من حقيقة أن هناك تمثيلاً تصويرياً متخيَّلاً



رقم ٣٦: «مقتلي آلـي رسـول = مـقـتـل آل الرسول»، منمنمة عثمانية مرسومة فـي بـغـداد الـعـثـمـانـيـة، العراق، نهاية القرن السادس عشر. ألوان وطلاء ذهبي على الـورق، ١٩,٨ × ١٥,٤ سـنـتـم. مجموعة روجرز Rogers Fund ،١٩٥٥ (٤٠، ١٢١، ٥٥)

للنبي ولعلي بن أبي طالب وأبنائه في وقت مبكر، ومنها منمنمة من القرن السادس عشر تمثّل النبي الكريم مُحجَّباً في مسجد المدينة وإلى جواره الإمام علي محاطاً بولديه الحسن والحسين (رقم ٣٦).

هذه المنمنمة هي ورقة من كتاب تبعثرت منمنماته هنا وهناك. وهي في غاية الأهمية كذلك لأسباب كثيرة على رأسها أنها مرسومة في بغداد العثمانية في القرن السادس عشر. وعنوانها حسب الكتابة أعلاها باللغة التركية يعني مقتل آل الرسول. وتقص قصة استشهاد الإمام الحسين. يدور المشهد في مسجد المدينة. ويبدو النبي على المنبر بينما يظهر الإمام علي وولداه إلى الجهة اليسرى، وقد وضعناهم نحن في مربع من أجل سهولة التعرف عليهم على الفور. وقد جرى تمييز النبي وعلي والحسن والحسين بوضع هالات نارية فوق رؤوسهم. نادراً ما تقدِّم منمنمة تركية مشهداً على هذه الشاكلة إلا إذا كان مصوِّرها علوياً تركياً أو شيعياً عراقياً وهو ما لا نشك به. وضعية الإمام علي وولديه المبكّرة بهذا الشكل تدل على أننا أمام أصل صريح مبكر للرسوم العلوية المنتشرة في تركيا. من جهة أخرى فإن هناك معالجة أسلوبية في المنمنمة لا تظهر في الفن العثماني دائماً لجهة الأزياء ولجهة الوجوه. فأما الوجوه فلا أحد يمتلك فيها، سوى الأطفال والسيدة، ملامح الوجوه التي تظهر في المنمنمات العثمانية: إنها وجوه عراقية كأننا في حضرة مسجد بغدادي بالفعل مختلط السحنات والأعراق، وأما الأزياء ففيها الكثير من ملامح الأزياء العراقية البغدادية الصارخة مثل (الكشيدة = غطاء الرأس) التي يضعها الرجلان في الصف الأخير يساراً، والعباءة البدوية الصوفية البنية الفاتحة التي يرتديها رجل في الصف الأول من المستمعين (والدشداشة = الثوب) الرجالية العراقية البغدادية ذات الخطوط الطولانية التي يرتديها الرجل المجاوِر، وغير ذلك. إنه لأمر نادر مشاهدة ذلك في منمنمة تركية.

مثل مخطط منمنمة البيروني الأولى (المكتبة الوطنية في باريس) والمخطوطة العثمانية ـ البغدادية (مجموعة روجرز) يمكننا العثور في الفن الشعبي في البلدان الإسلامية على أمثلة كثيرة لا تتردد البتة في إظهار صورة نبي الإسلام وعلي والحسن والحسين مُبْقيةً على ملامح فاطمة وراء الحجاب.

ففي (المثال رقم ٣٧) من تركيا يقع التنويع على نمط تمثيل مرجعي مفترض، لم نجد أقدم من منمنمة أبي ريحان البيروني له حتى الآن، ويذهب الرسام الشعبيّ به قدُماً بجرأة (قد يعتبرها البعض مروقاً عن التقاليد البصرية الإسلامية) وبتقعيد نهائيّ لصورةٍ صارت من حينها مثالاً تصويرياً يُحتذي للإمام علي وآل بيته، لجهة اللباس وطريقة الجلوس وحضور ذي الفقار وملامح الوجوه والنظر إلى المشاهدين مواجهة والتراتبية ذات البعد المفهومي الأكيد. وهنا، وإن اختلف توزيع الشخصيات، فلا شيء جوهرياً قد تغيّر مقارَنة بمنمنمة (الآثار الباقية). للأحجام هنا، وليس لمستويات التكوين،



رقم ٣٧: آل البيت وملاك. تركيا، طباعة، النصف الثاني من القرن العشرين.

دلالة مفهومية تتابع في هذا المثال التركي معايير عائلية إسلامية. فالنبي يظهر بحجم أكبر من جميع الآخرين بشكل واضح رغم أنهم لا يشغلون حيزاً أقرب منه إلى المشاهِد. والصَّبيَّان يظهران بحجم مُبالَغ بصِغره وقد احتضنهما النبي، بينما يشغل علي بن أبي طالب وفاطمة الزهراء المستوى الأول مانحين الإحساس لنا بأنهما ليسا، رغم موقعهما، أكثر أهمية من الشخصية الرئيسية. النبي دائماً هو من يهيمن على المشهد. هذا التصوير يبدو وكأنه يحوّر وينقل صورة فوتوغرافية عائلية طالما ألفناها في بيوتنا العربية والإسلامية. علي وفاطمة يجلسان بطريقة متماثلة من أجل منحنا الانطباع بأن الأمر يتعلق بكينونة واحدة، رمزية فاطمية العقيدة في جوهرها. إن الكتلة البصرية التي تشغلها هي، أصغر بشكل طفيف من الكتلة البصرية التي يشغلها هو رغم تباعدهما المتساوي من بعضهما ومن المشاهِد. الرسم الشعبي هذا يستهدي إذن بإرث ومفهوم محدّد للعائلة كما نعرفها. العائلة الأبوية

ذات التراتبية والأدوار المحددة النهائية ويقدّم لها تمثيلاً صارماً في حين أنه يزعم تقديم مشهد ديني.

إن النظر مواجَهَةً باتجاه المتلقّي ليس أمر بريئاً ومحايداً في أي عمل تصويري. إنه ينطوي على حوار مباشرة معه ودعوة له إلى المشاركة في أمر ما. إنه استدعاء للمتلقي للحضور في المشهد وإذن الإيمان به والدفاع عنه.

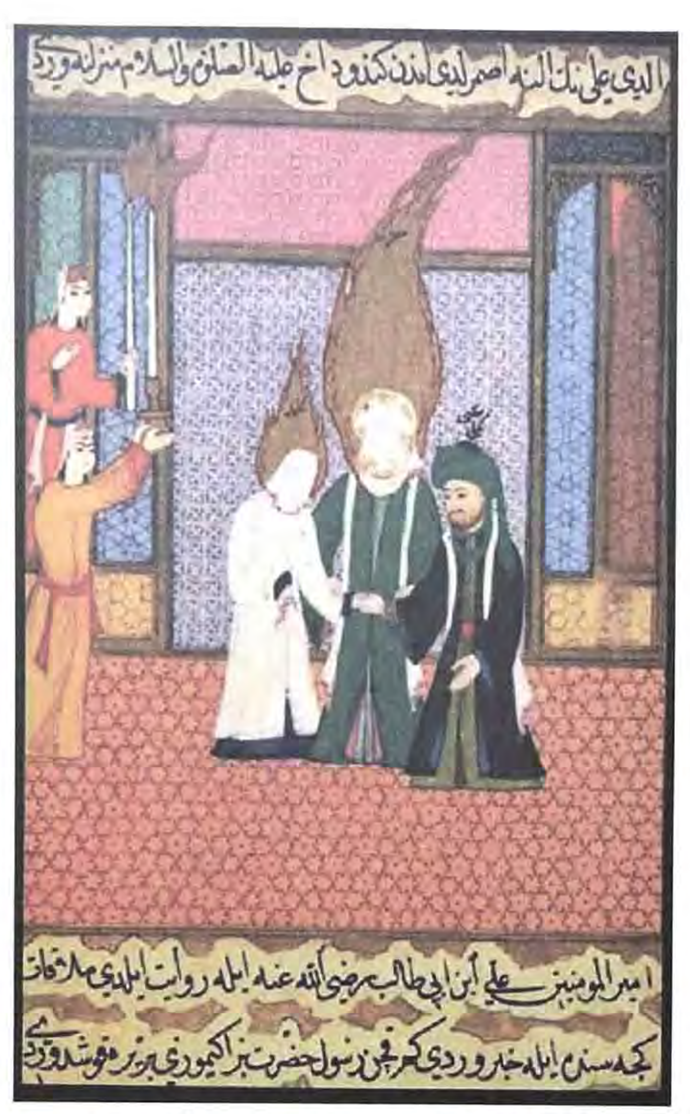
غير أن روح التصوير هذا عينه مشبعة بإرث مسيحي، ليس فقط لجهة ظهور الملاك المستلْهَم دون شك من تقاليد الرسم المسيحي، حتى لا نقول الأوروبيّ، بل الرسم المسيحيّ الشرقيّ، وهي ملاحظة سنعود إليها. لنلاحظ أن ثمة شيئاً من التشابه فيما يتعلق بمفهوم العائلة بين الرسمين المسيحيّ والشيعيّ. العائلة المسيحية المقدسة بثالوثها المعروف قد «تأسلمت» هنا، بل تشيّعتْ، وحلت رموزها الواحد في قلب الآخر. هنا أيضاً ثمة، بشكل أساسي، معادِلٌ للأب والابن والروح القدس لكن في سياق رموز إسلامية ووفق رؤية شيعية للدين الإسلامي. الملاك لا يعزز فقط هذا التقارب الخفي بين الثالوث المسيحي والشخصيات الثلاث الإسلامية لكنه يشيع روحاً من القداسة على الموضوع والروحانية. الملاك لا يقف في المشهد فهو يرفرف فوقه. الكتاب المقدس المحمول بالطريقة التي نراها شوهد أيضاً كثيراً في الرسم المسيحي. ثمة «ثلاثي» أكيد مرسوم ومشدَّد عليه مع أن الحِلية الزخرفية الخماسية إلى يسار العمل تشير إلى ما يسمى في أدبيات الشيعة «بالخمسة الطيبين» والمقصود بهم محمد، علي، فاطمة، حسن، حسين. ويستند الشيعة إلى الآية «إنما يريد الله ليذهب عنكم الرجس أهل البيت و يطهّركم تطهيراً» على أنها تقصد أهل بيت النبي الخمسة الطيبين «واختصاصها بأهل البيت أمير المؤمنين علي بن أبي طالب والصدّيقة الزهراء والإمامين الحسن والحسين عليهم السلام» على ما يقول مفسروهم. نحن لا يعنينا الدفاع أو مناهضة هذا التفسير قدر ما نحن مشغولون بقراءة سيميائية للصورة التي أمامنا ضمن منطقها الداخلي والمستندات التي ترتكز عليها.

في عمل إيراني آخر (رقم ٣٨: تصوير زيتي للرسام إبراهيم نقاش باشي أصفهاني، الفترة القجارية) تُستبدل أدوار الشخصيات فحسب، فيصير الإمام علي هو المهيمن، بصرياً ومفهومياً، على المشهد ويحوز الحسن والحسين دوراً أكثر أهمية مما سبق. ما زلنا في «ثلاثي» دالّ. الرسم أكثر «واقعية»، طيّ العمائم على الطريقة العربية والألوان أقرب إلى طيات وألوان الريف الإيراني والكردي. التنميط الثابت ما زال هو عينه لم يتغير من الجهات كلها. وبدلاً من الملاك في الرسم الشعبي السابق ثمة شخصيتان أخريان تلعبان دور الملاك السابق (إحداهما قد تمثّل معادِلاً للشيخ بكتاش الذي عالجناه في فصل آخر بتوسّع)، والهالة أقرب للواقعية مما هي إلى رمزية الهالة البيزنطية أو الإسلامية في فترة التصوير الإسلامي المبكّر.



رقم ٣٨: علي بن أبي طالب في الوسط محاطاً بالحسن والحسين.
تصوير زيتي للرسام إبراهيم نقاش باشي اصفهاني، الفترة القجارية. إيران.

هذا «الثلاثي»، وإنْ باختلاف الأدوار ووضعياتها، سوف يظهر في أكثر من منمنمة، من إنتاج ليس إيرانيا بالضرورة (أي يُعتبر شيعياً منذ الوهلة الأولى)، فهو يطلع في منمنمات تركية ليست شيعية، ولا نعرف أسماء رساميها دائماً، كما في التفصيل التالي (رقم ٣٩) من عمل تركيّ من القرن الثامن عشر يظهر به النبي وهو يعقد قِران علي بن أبي طالب على فاطمة الزهراء. جهلنا باسم رسام المنمنمة، مثل جهلنا بأسماء الكثير من الحرفيين العثمانيين، قد يعني أنه من أصل إيرانيّ، وهي نقطة سنقولها في حينها بسبب أهميتها في المقام الحالي:



رقم ٣٩: منمنمة تركية من القرن الثامن عشر. عقد قران علي بن أبي طالب على فاطمة.

في هذا العمل يُستبعد، كما هو واضح، الحسن والحسين ويقع التشديد على الشخصيات الثلاث وحدها. الرسم الشعبيّ المتأخر إنما هو إيراني المصدر بينما منمنمة القرن الثامن عشر فهي تركية، وكلاهما يقدِّمان موضوعات متشابهة، الأمر الذي يدلّ على انسلاخ الأتراك العثمانيين السُّنة من التقاليد الصارمة الكارهة للتصوير، لا بسبب التحريم الفقهي المتأخر بل لأن الدولة العثمانية، بصفتها دولة، لم يكن بإمكانها غض الطرف نهائياً عن ممارسات عصرها الجمالية والثقافية حتى إذا اصطدمت بالفقه المتشدّد: نوع من «حيلة فقهية» كما كان يقول الأقدمون. واقع نراه اليوم في دول يتشدّد فقهها نظرياً في التعاطي مع الصورة (المرسومة أو الفوتوغرافية) لكنها تجد نفسها مجبرة على القبول بمعطيات العالم الحديث البصرية. لا يبدو أن للأتراك موقفاً معادياً البتة للتصوير التشخيصي رغم اتباعهم للسنة، العكس من ذلك تماماً. وقد يكون هذا الموقف العثمانيّ المتسامح أثراً باقياً من آثار أسلافهم الأوائل. يظهر في المنمنمة التركية الأثر البيزنطي من جديد: الهالات الذهبية المستدقة حول وجه الرسول وابنته الزهراء المطهَّرة عبر رمزية اللون الأبيض. ويجري مَحْوٌ مقصود لوجهيهما تعففاً وكراهية على مقتضى السنة هذه المرة وإنْ بطريقة شكلانية. كانت البراعة تنقص الرسام لإظهار أن الزهراء تقف ثانية خلف الرسول قليلاً، بينما يظهر بروتوتيب الإمام بعمامته الخضراء وجبّته الغامقة المرسومتين بشكل ينقصه الإقناع، مثل مجمل رسم المنمنمة. عندما نقول إن علي بن أبي طالب قد رُسِمَ بشكلٍ مخصوص وبفرادة فإننا لا نقول بعدم وجود استيهام من المعطيات الواقعية المتوفرة تحت بصر الرسام الذي يقدّم في الحقيقة تفصيلات مألوفة من حياته اليومية، كالعمامة الخضراء الملفوفة على طريقة البلد التي يعيش الرسام فيه. على أننا نزعم أن هذا «التمايُز» في تقديم علي بن أبي طالب يأتي، سواء من الرسامين الإيرانيين الشيعة أو من العثمانيين السنة، من الإشكالية التاريخية

امتلكت شخصيته فتنة كبرى بالنسبة للجميع. أن تكون إسطنبول الإسلامية قد أزاحت بيزنطة وحلت محلها جغرافياً لا يعني أنها دفنت إرثها البصري، على العكس من ذلك ظل الإرث البيزنطي فاعلاً في كل مكان فيها، وهو أمر قد يفسّر، في حالة رسوم علي بن أبي طالب التركية على الأقل، اقتراب الرسوم من روح دينية مسيحية، ومن رسم مسيحي شعبي متأخر في تقديم القديسين. يقترب الرسم الشعبيّ أعلاه (الخماسي رقم ٣٧) أكثر من رسم المنمنمة في يقيننا من رسم شعبيّ مسيحي نقول به، وسنطور الفكرة في فصل آخر. المنمنمة تتابع تقاليد خاصة موسومة بالاحتشاد الزخرفي الذي تهجره تماماً الرسوم الشعبية لصالح صفاء الموضوع ووضوحه ونصاعة الألوان وتسطيحها. همومهما التشكيلية والموضوعاتية مختلفة، واستهدافات التلقي وطبيعة الحوامل supports مختلفة جذرياً أيضاً.

في جميع الحالات بقي النموذج الأصلي (البروتوتيب prototype) محتفظاً بخصائصه العامة التي جرى تناقلها وفق عُرْف جارٍ وربما وفق عقيدة معينة. غير أن هذا البروتوتيب لم يكن يتطوّر بشكل ثابت بنفس القيم التصويرية والتفاصيل والجماليات والمعايير الروحية. لدينا أمثلة أخرى لا تفعل سوى تقديم بورتريه لعلي يشابه نماذج الشخصيات التصويرية المعروفة من طرف الرسّامين والمحيطين بهم. هكذا سنرى في منمنمة (رقم ٤٠) صورة لعلي بن أبي طالب لا تفعل سوى استجلاب ملامح منمَّطة في فن التصوير يومها وسائدة لدى رسّامي المنمنمات.



رقم ٤٠: علي بن أبي طالب يقتلع عموداً أقامه النبي سليمان في أحد الكهوف مجرياً الماء العذب (تفصيل). منمنمة من كتاب (خاوران نامه (Khawarnama لابن حسام، شيراز ١٤٨٠.

ففي المنمنمة الفارسية المرسومة في مدينة شيراز لكتاب (**خاوران نامه**) لابن حسام التي قد تكون من أقدم نسخ **خاوران نامه** (توجد نسخ أخرى متأخرة)، نلتقي بالصورة المنمَّطة في رسم علي لأنها تشابه الشخوص الآخرين المرسومين في

أعمال الفترة تلك من رجالات دولة أو حشود بشرية. على أن تقدُّم هذه العمل زمنياً (١٤٨٠م) قد يبرّر رسْم الشخصيات كلها بأسلوب موحَّد، لتظل منمنمة كتاب البيروني استثناء بارزاً كونها مرجعاً ممكناً لتصاوير الإمام علي الشعبية التالية. هناك نسخ عديدة من **خاوران نامه** بعضها يمتّ للقرن السابع عشر بصلة، مُنتجَة في البنجاب وكلها تحتفي، هنا وهناك، بشخصية علي بطلاً خرافياً، وفي مجمل رسومها ثمة إسقاطات بصرية لمكوّنات شخصية المحارب في البنجاب، زياً وسماتِ وجهٍ ولباساً حربياً ومفهوما للبطولة. وما عدا منمنمة البيروني فلا المنمنمات التركية ولا المنمنمة أعلاه تقدم (الهيبة) و(الثقل) وكثافة الحضور البصريّ التي نعرفها للشخصية التي طورتها الفنون الشعبية انطلاقاً من السيَر المكتوبة أو اخترعتها اختراعاً أو التقطتها من مصدر قديم وصاغت على منوالها بطريقة مبالغ بها تشكيلياً.



رقم ٤١: النبي. محجباً، يبدو فيها سلمان الفارسي وعلي بن أبي طالب مع ذي الفقار منمنمة قجارية: القرن التاسع عشر. حبر، ألوان مائية، ذهب وفضة على الورق، ٣٣ × ١٩ سنتم. وورقة المنمنمة قد تكون مستلّة غالباً من نسخة أخرى من كتاب «خاوران نامه Khavarannama» الذي يروي قصة علي.

إن الإمام علي الجالس قبلاتنا رزيناً بملامح وجهٍ ظاهرةٍ للعيان محدّدة، واضعاً ذا الفقار في حجره هي الصورة الشخصية الشيعية الشعبية له المنتشرة على نطاق واسع. ومما لا شك فيه فإن هذه الصورة بالضبط قد ظهرت جنينياً في الفترة الصفوية في إيران وترسخت نهائياً في القرن التاسع

عشر الميلادي في إيران، ومنها امتدت للبلاد المجاورة لها إلى يومنا هذا.

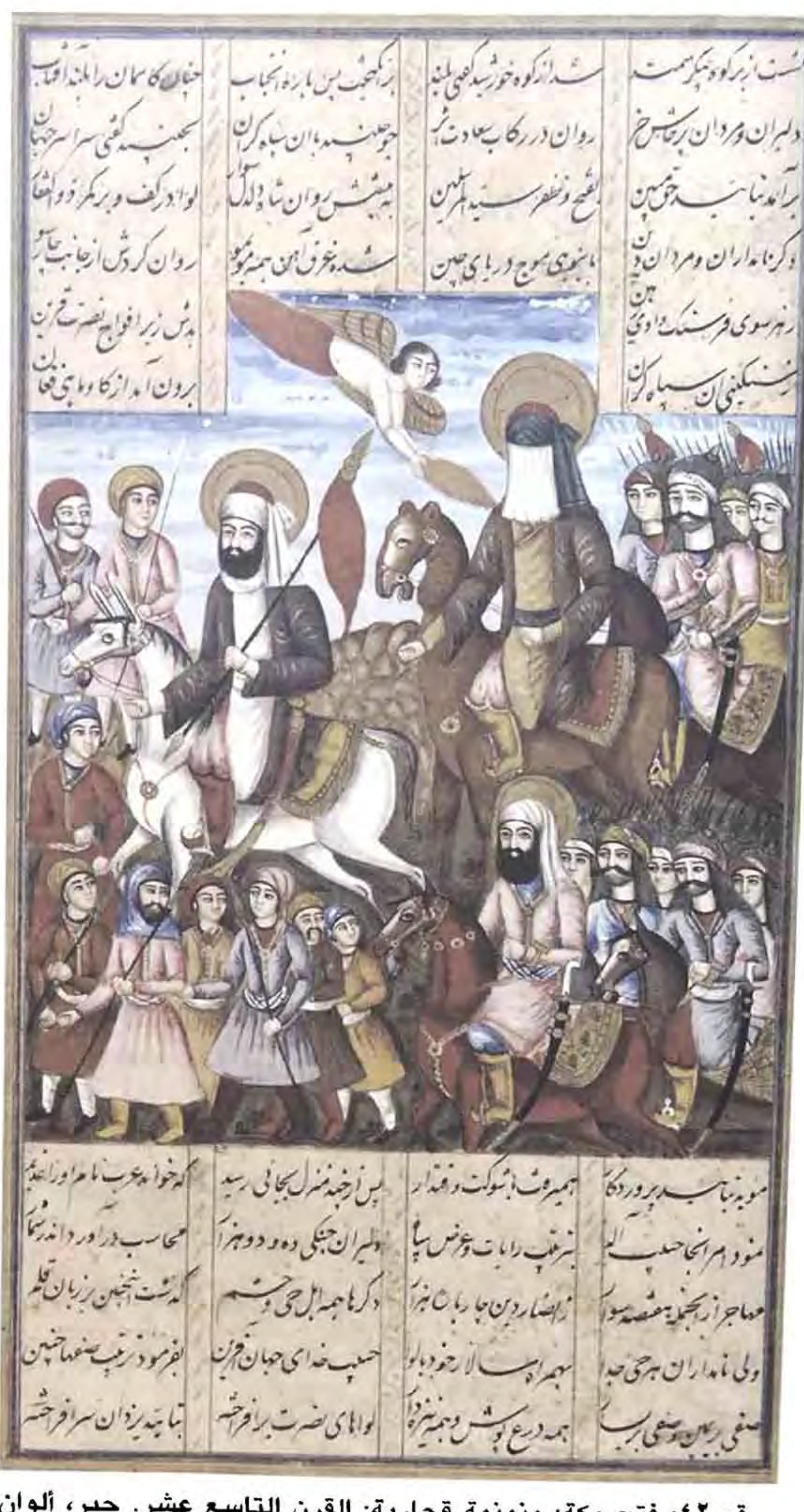
الفترة القجارية هي مرحلة تثبيت الصورة ـ البورتريه المنسوب للإمام علي في الضمير الثقافي الإسلامي الشيعي. لدينا الكثير من الأمثلة التي رُسمتْ في العصر القجاري تبرهن على هذه الفرضية، ومنها منمنمة قجارية من القرن التاسع عشر (رقم ٤١).

كِبَرُ حجم هذه العمل النسبي (٣٣ × ١٩ سنتم) يمكّن من مقاربته بعمل تصويري، لوحة. وفيه نتعرف على بعض ملامح الأسلوب الفني القجاري الممتد من عام ١٧٨١ حتى عام ١٩٢٥، وسِمَتُه الأساسية تقع في اهتمامه بفن رسم الوجوه (البورتريه). يمتد هذا الفن في أصوله إلى الفترة الصفوية (١٥٠٢ ـ ١٧٣٧) ومن المعروف أن الفترة القجارية في تاريخ الفن الإيراني قد شهدت ازدهاراً تشكيلياً وتأثراً بالغاً بالفن الأوروبي لجهة المعالجات الواقعية واستخدام المنظار وإدخال الزيت وعدم الاكتفاء بفن المنمنمات وحده. من هنا يمكن القول إن منمنمتنا (النبي مع سلمان الفارسي) أقرب إلى الرسم المسندي chevalet الزيتي منها للرسم المنمنماتي سواء لجهة الحجم أو لجهة التلوين الزاهي ذي الغواية المباشرة حيث تستخدم مواد متنوعة، أو لجهة الأسلوب الواقعي وصرامة توزيع الكتل والاهتمام بالفضاء والأرضية. وإذا ما التقينا بالموضوع نفسه في الرسم التركي: حضور النبي الكريم مُبَرْقَعَاً وسط أصحابه وآل بيته فإننا نلتقي الآن باختلاف أسلوبي جذري لأن الشخوص أكثر ثقلاً واستقراراً على الأرض وأبعد واقعية خلاف الرسم المنمنماتي التركي الذي تعاني فيه الشخوص ذاتها من انعدام كثافة بصرية وتحليق في فضاء محتشد بالزخرَفة.

هناك منمنمة قجارية أخرى لعلها مقتلَعَة أيضاً من نسخة كتاب «خاوران نامه Khavarannama» الذي يروي قصة الإمام علي المذكورة أعلاه. ولا شك بأنها أسلوبياً لفنان الورقة تلك. إنها ترينا دخول النبي يتقدمه الإمام علي إلى مكة (رقم ٤٢). لقد رسمت ملامح الإمام علي بالضبط كما رسمت في العمل السابق، مما يشهد للفنان بالبراعة. لكنه الآن يمتطي جواداً أبيض اللون ويحمل راية حمراء. الرسول يمتطي جواداً بني اللون وهو محجَّب من جديد بينما علي ليس بمحجَّب. هذا الحجاب سيصير تقليداً إيرانياً أو أنه صار. يظهر الآن ملاك واحد يرفرف أعلى المشهد بدل الملائكة الثلاثة في الورقة السابقة. في المستوى الأول ثمة شخصية مهمة لم نتعرف بعد على المقصود بها. جميع الوجوه رُسمت بعناية وبتعبيرات إنسانية أقرب للدقة مما هي إلى التشابه المطبق الذي يعمّ الجميع في أعمال أخرى.

إن توزيع الشخوص وأحجامها يتابع منطقاً مفهومياً وليس بصريا أبداً: الشخصيتان الأكبر حجماً مع جواديهما هما النبي محمد والإمام علي رغم أنهما يشغلان المستوى الثاني من العمل. تصوُّرٌ لا يتابع منطقاً بصرياً من شأنه جعل أحجام الشخوص في المستوى الأول أكبر حجماً حسب منطق

المنظور الهندسي. تصوُّرٌ ذهنيّ محض من أجل الإشارة إلى الأهمية القصوى للشخوص ومن أجل إيصال رسالة ملحاحة للمتلقّين بهذا الشأن. بل إن شخص النبي وحصانه يبدوان أكبر حجماً قليلاً من شخص الإمام علي وحصانه في إشارة أخرى للمحتوى المعروف نفسه. أنْ يتقدَّم الإمامُ النبيَّ لا دلالة له في سُلّم الأهمية والأولوية الدينية لأنه يعني فحسب أن الإمام يستبق النبي حارساً أميناً وطليعة مؤتَمَنة، وهو أمر معروف في الحروب والسفاريات القديمة. الملاحظة نفسها تصْدق على مجموعتين بشريتين في المستوى الأول ظهرت إحداهما أكبر حجماً من الأخرى في محاولة من الفنان لإبراز أهمية المجموعة اليمنى. أضف لذلك أن تكوين العمل composition ذو اتجاه أفقي حيث ثمة ثلاثة صفوف من الشخوص في المستوى الأول والثاني والثالث وكلها رسمت متوازيَة لبعضها وهي تتجه من الجهة اليمنى من العمل نحو الجهة اليسرى.



رقم ٤٢: فتح مكة: منمنمة قجارية: القرن التاسع عشر. حبر، ألوان مائية، ذهب وفضة على الورق. ورقة المنمنمة قد تكون مستلة من نسخة من كتاب «خاوران نامه Khavarannama» الذي يروي قصة الإمام علي.

الأهم من ذلك أن الفن القجاري يُقدِّم تفصيلاتٍ دقيقة لملامح الوجوه خلافاً للنزعة الاعتباطية في رسمها التي رأيناها في الفن العثماني بله الإيراني السابق. هكذا سيظهر الإمام علي ثانية بوضوح تام



رقم ٤٣: فريسك من «جامع علي» في أصفهان، إيران. علي بن أبي طالب بزي محارب إيراني وملائكة.

بسيفه ولحيته السوداء وجبّته التي صارت أقرب إلى جبب رجال الدين الشيعة مما هي إلى لباس آخر. اللون الأخضر لم يُمْنح إلا للرسول (يظهر أزرق في الورقة الثانية: فتح مكة)، وهو ليس إلا اجتهاداً من الرسّام لأننا نجد في رسوم قجارية أخرى هذا اللون ممنوحاً كلية للإمام علي أيضاً. الجلسة بركبتين منطويتين رأيناها في أعمال أخرى وستعاود الظهور كثيراً في رسم شخصية الإمام. تُرسم منذ اللحظة الملامح التي يعرفها الفن الشعبي الشيعي لعلي بن أبي طالب وإنْ ما زالت التأثيرات المحلية حاضرة بقوة. بورتريه علي المرئي في «منمنمة سلمان الفارسي» ومنمنمة «فتح مكة» مستعاد لاحقاً في كل مكان في إيران والعراق باختلافاتٍ قليلة الشأن.

تتوجّب الإشارة إلى أن وضع حجاب على صورة النبي الكريم لم يحدث إلا في وقت متأخر في مدارس الفن الإيرانية وما يجاورها من الشعوب. وهذا التحوّل قد طرأ كما يبدو لنا مع تحوّل إيران إلى مذهب التشيّع وليس بالعكس. فصورة النبي مُحجَّباً على البراق (رقم ٤٤) هي للرسّام محمد زمان (النصف الثاني من القرن السابع عشر) وهو من المدرسة الصفوية، وكان الرسّام الخاص للشاه عباس الثاني وقد أرسله في بعثة دراسية إلى إيطاليا، فدرس الفن على أيدي الإيطاليين والهولنديين. أما صورة النبي على أحد جدران «جامع علي» في مدينة أصفهان (رقم ٤٣) فيظهر فيها مُحجَّباً



رقم ٤٤: المعراج من رسم محمد زمان، الفترة الزندية، إيران. النصف الثاني من القرن السابع عشر.



رقم ٤٥: المراجع التي بين أيدينا تشير إلى أن علي بن أبي طالب في الصورة يتسلّم جريحاً في معركة الجمل عام ٦٥٦. فريسك إيراني.

أيضاً بينما يبدو الإمام علي خلفه بطريقة غير معهودة بزي محارب إيرانيّ بالأحرى. أما أشكال الملائكة في فريسك الجامع فهي مُشتلهَمَة مباشرة من الفن المسيحيّ. ثمة في الحقيقة تبادُل للأدوار بين النبي الكريم والخليفة الرابع في الرسم الشيعيّ، فمرة يظهر النبي، غالباً بحجاب على الوجه، بوصفه الشخصية الرئيسية في اللوحة يليه بالأهمية الإمام علي، ومرة يظهر علي وحده، من دون حجاب دائماً، بصفته الشخصية الرئيسية للعمل. هذا التناوب ليس قاعدة مطلقة، لأن بإمكان الرسم ضمن التقاليد الإيرانية الشيعية اختراق القواعد بيسر بسبب عدم خشيته مما هو تشخيصي أياً كان موضوعه، ولأن موضوعاته الكبرى لا تتوقف عند الملاحم الشيعية وإنما تتعدى ذلك إلى الملاحم الفارسية السابقة على الإسلام، وهنا يظهر تبادل آخر للأدوار بين الملاحم الشيعية والملاحم الفارسية بطريقة حرفية أحياناً. بعبارة أخرى إن الرسم الديني الشيعي في إيران ملتبس ومختلط بتصورات تشكيلية عن موضوعات سابقة ضاربة في الوعي القومي الفارسي. فالرسامون الذين يرسمون قصص الشاهنامة يرسمون أيضاً قصص الشيعة الإمامية بالتصورات والرؤى والأساليب الفنية نفسها، مغيرين فحسب أسماء الأبطال في حالات معتبرة (انظر على سبيل المثال أعمال الفنان الإيراني شبه الشعبي محمد مدبر).

من هنا حضور بروتيب واحد «للبطل» في الرسم الإيراني. ما يُرسم هو فكرة البطل. من هنا أيضاً ينبثق التنميط واسع النطاق في الرسم الإيراني، خاصة الشعبي منه، الذي سينبثق فيه، في سياق

التصور هذا، بورتريه الإمام علي. على أن وثنية الأبطال التاريخيين مقابل إسلامية علي بن أبي طالب كانت تستوجب تأطيره بصورة فيها شيء من التميز الروحاني والحربي في آن واحد بما يليق بشخصه في المخيال الشيعي، لكي تتبلور رويداً رويداً صورة خاصة له طالعة رغم ذلك من إرث الرسم الملحمي الإيراني العريق.

لا قاعدة نهائية إذن في رسمٍ تختلط فيه التصورات عن الماضي القومي بالحاضر المذهبيّ لكن توجد خطوط عامة هي ما نسعي للتعرف عليها من أجل الإجابة عن السؤال الملح: كيف توصّل هذا الرسم إلى بورتريه ذي ملامح مخصوصة للإمام علي بن أبي طالب؟

للإجابة عن طرف من أطراف السؤال، وفي العودة للفن القجاري نقول إن تميز الأخير برسم الوجوه والشخصيات ليس حاضراً فحسب في التدقيق بالملامح وإنما أيضاً بطبيعة تمثيلها بصرياً: لقد توصّل إلى اختيار شخصية واحدة جالسة على الشاكلة التي نراها في جلسة الإمام علي، وتقديمها وحدها غالباً للمشاهدين. هكذا بإمكاننا العثور على عشرات النماذج من طريقة التمثيل هذه في الفن القجاري وسلفه الصفوي بدرجة أقل.



رقم ٤٦: من الفترة الصفوية، بورتريه للعلامة المجلسي ١٦٧٠ ـ ١٦٨٠.

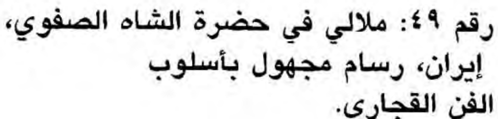


رقم ٤٧: بورتريه لفتح علي شاه قاجر، زيت على قماش، إيران، ميرزا بابا ١٧٩٧.



رقم ٤٨: علي بن أبي طالب، زيت على قماش، من عمل قولر آقاسي، همداني، مدرسي، القرن العشرون؟.





رقم ٤٩: ملالي في حضرة الشاه الصفوي، إيران، رسام مجهول بأسلوب الفن القجاري.

في ثلاثة من الأمثلة أعلاه المرسومة ما عدا واحداً منها بأسلوب الفن القجاري (بورتريه العلامة المجلسي وبورتريه لفتح علي شاه قجار ثم صور الملالي في حضرة الملك الصفوي رقم ٤٦، ٤٧، ٤٩) نلاحظ الأمر نفسه: تقديم وصف دقيق للشخوص وهم في جلسة محدّدة. هذه الجلسة نلتقي بها بالطبع في أعمال سابقة لكنها تصير هنا سمة وعلامة من علائم فن القجار. وهذه السمة ستصل إلى بورتريه الإمام علي في نهاية المطاف، وقد تجيب عن طرف من سؤالنا الملح عن البورتريه الشهير. هذه الجلسة هي علامة فارقة للرسم الشعبي لعلي بن أبي طالب مع سيفه، لذا تصير معرفة مصادرها ذات دلالة. إن صورة علي الموضوعة وسط النماذج الثلاثة عمداً، تقترب تشكيلياً من البورتريهات القجارية أسلوبياً ولونياً. فألوانها مشعة وصارخة والوضعية La Pause هي وضعية الشخصيات الأخرى ذاتها تقريباً. شخصية الإمام تمتاز بأنها تنظر ناحيتنا بإصرار وهو ما تفعله بعض شخصيات الفن القجاري أحياناً لكن من دون طبيعة نظرة الإمام ورسوخها الروحاني. طيات الثياب في صورة علي مشدّد عليها بينما إنهاك الثياب بالزخرف (إلى درجة تحول البورتريه أحياناً إلى عمل مثقل ومتصنع) تظل سمة واضحة في الرسم القجاري، خاصة عندما يتعلق الأمر بتقديم شاهٍ أو أمير. وإنها لمرة نادرة، في ظننا، نرى فيها بورتريه علي الشهير مرسوماً بالألوان الزيتية (رقم ٥٠)، استناداً، كما نحسب، إلى نماذج مرسومة على الورق وبالأحبار. هذا البورتريه متأثر بالفن القجاري كثيراً لكن بزهد وتقشف زخرفي لم يكن من الواجب إضفاؤه على شخصية عُرفت بالزهد المطلق.

الأسد يقعى جد صغير الحجم جوار علي لأنه مرة أخرى دليل على فكرةٍ مجرَّدةٍ وليس على المرئي الطبيعي. والملاحظة تقود إلى اتسام رسوم علي باختلاط الأسلوب «الطبيعي» بأسلوب «فوق واقعي» مع مسعى للمحافظة على عمل جاد متجهّم. اختلاط لا يقود إلى تغليب الخيالي أو الحلمي بل إلى إشهار فكرة ثابتة رزينة. البورتريه من رسم (قولر آقاسي) وقد وقع ترميم النموذج الأصلي الذي أصيب بآفات الزمن وشحوب الألوان من طرف «مكتبة ومتحف ملك» في طهران:

لكننا نظن، انطلاقاً من الصورتين أعلاه، بأن الرسم الأصلي قبل ترميمه كان أشد رزانة وكثافة وحضوراً من الرسم المرمّم. ألأن المرمّم قد بالغ في تنقية الألوان أكثر مما يلزم فأبعد عن المشهد عبر إضاءة واسعة، تلك الغلالة من الغامق التي تسمح للعين والبصيرة أن تتدخل معيدة بناء المشهد، المشهد الروحي؟. على أي حال فهذا العمل ليس سوى تنويع أخير على شخصية علي كما رأيناها مثلاً في منمنمة (سلمان الفارسي والإمام علي مع النبي). تنويع تضافرت في خلقه وتناوبت تقاليد التصوير الشعبي التركي المتأخرة والتقاليد المنمنماتية الإيرانية السابقة عليها من أجل إظهار الصورة ذاتها والوضعية ذاتها لعلي بن أبي طالب، بحيث إننا كلما تقدمنا في الزمان كلما استقر النمط التصويري المألوف رغم بقية من بقايا المؤثرات المحلية في تصوير الشخوص المحليين وطراز ثيابهم.



رقم ٥٠: بورتريه علي بن أبي طالب مرسوماً بالألوان الزيتية قبل وبعد ترميمه، مكتبة ومتحف ملك، طهران.

علينا الإشارة عطفاً على ملاحظة سابقة إلى أن الكثير من الرسامين الإيرانيين قد وقع استقدامهم للعمل في المشاغل العثمانية، وأثروا بالتالي في تكوين الرسم العثماني قبل استقراره على أسلوب متميز نسبياً. المنغولون بدورهم استخدموا الأسرى الأتراك الماهرين فنياً من أجل تشغيل مشاغلهم الرسمية المعنية بشكل رئيس بالنتاجات الحرفية والفنية واحتكارها. وفي بعض الوقفيات المنشورة من تلك الفترة، مثل وقفية رشـيـدي (Waqfâmeh e-Rashîdî) وتحت عنوان (العبيد الأتراك) نقرأ: «عشرون تركياً حاذقاً في فن الخط، والغناء الديني وفن التصوير والحلي وفن تنسيق الحدائق والقنوات والعمارة (بيت نفر غلام ترك: از خطاطي وقوالي ونقاشي وزركري وباغباني وكهرزكني ودهانق ومعماري) ثم تعدد أسماء بعضهم(٥). هذا الأمر يفسّر انتقال تقاليد الرسم المنمنماتي من المنطقة الإيرانية إلى الأناضول إلى آسيا الوسطى إلى إسطنبول فيما بعد. وقد يفسّر ظهور الإمام علي (انظر منمنمة النبي يعقد قرانه على فاطمة الزهراء) بشكل غير مألوف في الرسم العثماني في القرن الثامن عشر، الأمر الذي قد يفسّر بوجود رسامين إيرانيين في مشاغل الدولة العثمانية، من بين جملة أمور أخرى. وهو يفسّر كذلك تأثر الفن الشعبي في تركيا، لدى العلويين، بنماذج بورتريه الإمام علي، فإن صورة علي مع الأسد أو مع أبنائه وزوجه الزهراء المشاهَدَة في الفن القجاري ستظهر حرفياً في فن العلويين الشعبي في تركيا، مثلما رأينا في الأمثلة أعلاه. إن انتقال نمط البورتريه نفسه بين إيران وتركيا والعراق يتابع أولاً نمطاً إيرانياً قديماً وصل حتى الفن العثماني ومنه تسرب إلى الفن

رقم ٥١: الإمام علي، في مخطوطة كتاب بديع الزمان شيرازي (طهران، توفي في ١٨٨٠م): «تحفة البدائع»، إيران نحو العام ١٨٦٠م. المكتبة الوطنية في باريس.

منذ الآن فصاعداً صار لدينا تقليد لبورتريه واحد ثابت، يتسم به علي بن أبي طالب بالجلوس واضعا السيف في حجره متطلعاً إلينا بنظرة ثابتة ثاقبة. ففي منمنمة لكتاب بديع الزمان شيرازي (توفي في طهران عام ١٨٨٠) «تحفة البدائع» منجزة في إيران نحو العام ١٨٦٠ وموجودة اليوم في المكتبة الوطنية بباريس يظهر هذا البورتريه جهاراً (رقم ٥١).

مثل هذا الظهور يعني أن هناك سوابق تصويرية له لكي يصير في الثقافة الشيعية «أيقونة» ثابتة، معروفة ومتعرَّفٌ عليها منذ لمحة البصر الأولى. أيقونة «مقعَّدة» بقواعد نمطية لا خروج عنها أو إلا القليل غير الدال. أسلوب الرسم هو أسلوب الرسم القجاري الذي لا يتوانى عن تقديم (المنظر الطبيعي) البهيج كخلفية للإمام، وهي شيء غير معهود. الألوان بهيجة أيضاً وهارمونية وهي تلعب على الاخضرارات والاحمرارات ودرجاتها الكروماتيكية، بل نستشعرها خارجة من روح نكاد نقول مجازاً انطباعية. وكل ذلك لم يؤثر على الطبيعة «الأيقونية» لصورة الإمام. وحتى لو اختلفت تفاصيل محددة في الصورة فإننا لا نشك بأننا أمام الأيقونة نفسها التي نعرف. حتى السيدة الواقفة جوار الأيقونة لا تؤثر كثيراً في مرجعية الصورة، بل إن الكتاب كله الموجودة فيه المنمنمة، حسب إيضاحات مصادرنا، هو كتاب في الحكايات والطرف الساخرة، ولعل المنمنمة وضعت بمناسبة طرفة محتملة لم تؤثر هي أيضاً في تعرفنا على الأيقونة: الأيقونة موجودة هنا لتعزيز حكاية محددة مهما كانت طبيعتها، ساخرة أو جادة، بسبب مرجعيتها المعمَّمَة لا غير.


رقم ٥٢: بورتريه للإمام علي نحو العام ١٨٦٦، في متحف أصفهان حالياً.

بعد سنوات قلائل نلتقي بالرسم نفسه وبالأيقونة ذاتها (رقم ٥٢) وهي بورتريه للإمام علي بن أبي طالب منجز عام ١٨٦٦ وموجود في متحف أصفهان حالياً ولا نعرف اسم رسّامه.

هذا العمل ينتمي كذلك للأسلوب القجاري وإن بدا أقل بهجة، فألوانه غامقة وبناؤه صارم وشخص علي مطوَّق حرفياً بأكثر من عنصر بصري واحد: القوس الذي يشكل إطاراً ثانياً للوحة، ومساند التخت (أو المنبر) الذي ينفتح من الوسط على المشاهِد دون أن يزيح الانطباع المقلق بأنه يحاصر الشخص الرئيسي، بينما يبدو انفتاحه إلى الأسفل رمزياً لكن دون هدف جمالي. مطوّق كذلك بالهالة فوق رأسه وما قد يكون شعاعاً يحاصره من جانبيه، ومطوق أخيراً بالملاكين الحارسين الأنثويين المجنحين من أعلى. إنه محاصَرٌ من الجهات كلها. حصار ينهك العمل ويجعله كئيباً للغاية خاصة بسبب دكنة لون الجبة التي يرتديها. أضف لذلك أن توسّطه تماماً في مركز العمل مع حضور العناصر المذكورة لا يمنح الشخصية الديناميكية التشكيلية اللازمة، ويدفع البصر للإحساس باختناقها وانطفائها الصريح. ما يشفع للوحة هو طبيعة البورتريه الأيقونية (أي الرمزية والروحانية المحفورة في ثقافة ما) التي تستطيع التماس مع المشاهدين بوسائل أخرى غير حاضرة في العمل. الغائب في هذا العمل أهم كثيراً من الحاضر.

الجانب الجمالي في هذه اللوحة يتسم بالجمود العصيّ، لكن جانبها الموضوعاتي thématique أكثر أهمية: إنها تقترب إلى أقصى الدرجات من الفن المسيحي عموماً، ومن الفن المسيحي الشرقي الشعبي. علينا أن نقول إن هناك أيضا فناً مسيحياً شعبياً في الشرق برموز واستخدامات مخصوصة مما سنتناوله في فصل لاحق. وحتى إذا لم يوجد مثل هذا (الفن المسيحي الشرقي الشعبي) فإن اللوحة هذه أقرب للفن المسيحي بالمعاني كلها وأقرب للأيقونة بمعناها الاصطلاحي البيزنطي. المسيح يستبدل في اللوحة بصورة الإمام علي مع الإبقاء على جميع العناصر الأيقونية الأخرى وإنْ باستخدامات محوَّرة: الهالة والملاكين المرفرفين والإشعاع الذي يريد منح الشخصية بعداً ميتافيزيقياً ممتداً في اللانهائي، بالضبط مثل نماذج الفن المسيحي التي نعرفها في تاريخ الفن، أضف لذلك أكليل الزهور الذي هو رمز مسيحي عن جدارة.

إنها تنطوي إذن على المعنيين كليهما للأيقونة: المجازي بمعنى الشيء الثابت المرجعي المحبوب، والمعنى الاصطلاحي المسيحي بمعنى الفن المنمّط والمقعّد بدلائل وإشارات معروفة ومتعارف عليها ثقافياً ودينياً.

لا نعدم في الفن الإيراني ظهور البورتريه نفسه دائماً، ولدينا مثال جديد موجود اليوم في طهران «للخمسة الطيبين» (رقم ٥٣) من القرن الثالث عشر الهجري.

والخمسة الطيبون، حسب الاعتقاد الشيعي، هم فاطمة وأبوها وبعلها وابناها كما أسلفنا. هذا العمل يقدم النبي الكريم وعلي من دون حجاب على الوجه لكليهما، الزهراء بحجاب ثم الحسن والحسين من دون حجاب. سنغض الطرف، خشية التكرار، عن العناصر المسيحية القوية من جديد في هذا العمل، ونركز على الطبيعة الغرافيكية له بوصفه رسماً (dessin أو drawing) مؤطراً بإطار أهليلجي يمكن التعرف عليه في أعمال

يدوية وحِلى دائرية medaillons قجارية واسعة الانتشار في أعمال العاج وغيرها. توزيع الشخوص الهندسي في الحيز التصويري من طبيعة رمزية صارخة: النبي مشيراً بيده لعلي جواره (مقابلاً له تقريبا) دلالة على تسليم الولاية له من بعده. فاطمة في مقابل أولادها الحسن والحسين دلالة على أن وليّ المسلمين القادم يجب أن يكون من نسلها. هالتها من طبيعة مغايرة لهالاتهم الأمر الذي ينزع عنها كامرأة القداسة الرجالية. والثوب المشقوق أمامها وولديها يمكن تأويله، بعيداً عن الرمزية الشيعية، على أنه دلالة خروج الأئمة القادمين من رحمها. يكاد هذا الثوب أن ينطوي على دلالة رحمية بالمعنى الفرويدي العميق للكلمة إذا لم يكن رمزاً صريحاً للجنس الأنثوي المطروح في هذا العمل بإطار قدسي. للألوان دلالات رمزية: مُنح النبي والحسين اللون الأخضر حيث يقال إن الحسين هو الأكثر شبهاً بجدّه من بين جميع أولاده، ومُنح علي وفاطمة اللون الأسود (أو الرمادي) حيث الأسود هو لون راية الإسلام الأولى، وقد رفع العبّاسيون الرايات السوداء حزناً على آل هاشم وطلباً لثاراتهم من الأمويين فسمي العباسيون بالمسوَّدة وسرعان ما صارت رمزاً لثياب وعمائم سادات الشيعة. بقي الحسن وحده يحمل اللون الأحمر لسبب يخفى علينا. الأسود سيتحول إلى لون داكن لثياب الغالبية المطلقة من بورتريهات علي وستظهر عمامته خضراء وحدها.



رقم ٥٣: لوحة الخمسة الطيبين. القرن ١٣ الهجري. وقف محمود فرشچيان. إيران

يمكننا العثور على أمثلة أخرى لبورتريه الإمام علي الصادر عن وضعية pause جلوس مستقرة في تقاليد

الفنين الإيراني والتركي منذ القرن الخامس عشر. ماذا إذن عن (بورتريه الوجه وحده) وعلي بن أبي طالب في وضعية الوقوف؟. بالنسبة للأخير فقد وقع، في وقت متأخر، اختراع وضعية (وقوف) انطلاقاً من البورتريه النمطي (الجالس) مع الاحتفاظ بكل السمات الأخرى للبورتريه.

أما بالنسبة لصورة الوجه فيتعلق الأمر، في حقيقته الأمر، بعملية تكبير للوجه الأقدم، ثم مساع متواصلة لتحسينه وجعله (واقعياً) مع المحافظة الحريصة على «الجوهري» التشكيلي مع عناصره المتوارثة الملازمة له. لو أننا تتبعنا مساراً منذ منمنمة (سلمان الفارسي والنبي) مروراً بمخطوطة كتاب بديع الزمان شيرازي «تحفة البدائع» ثم بورتريه الإمام علي المرسومة عام ١٨٦٦ الموجود في متحف أصفهان، وصولاً إلى لوحة الخمسة الطيبين من القرن ١٣ الهجري، لرأينا التغيرات الواقعة على تفاصيل الوجه لكي تستقرّ على شكلها الشعبي السائد حالياً.



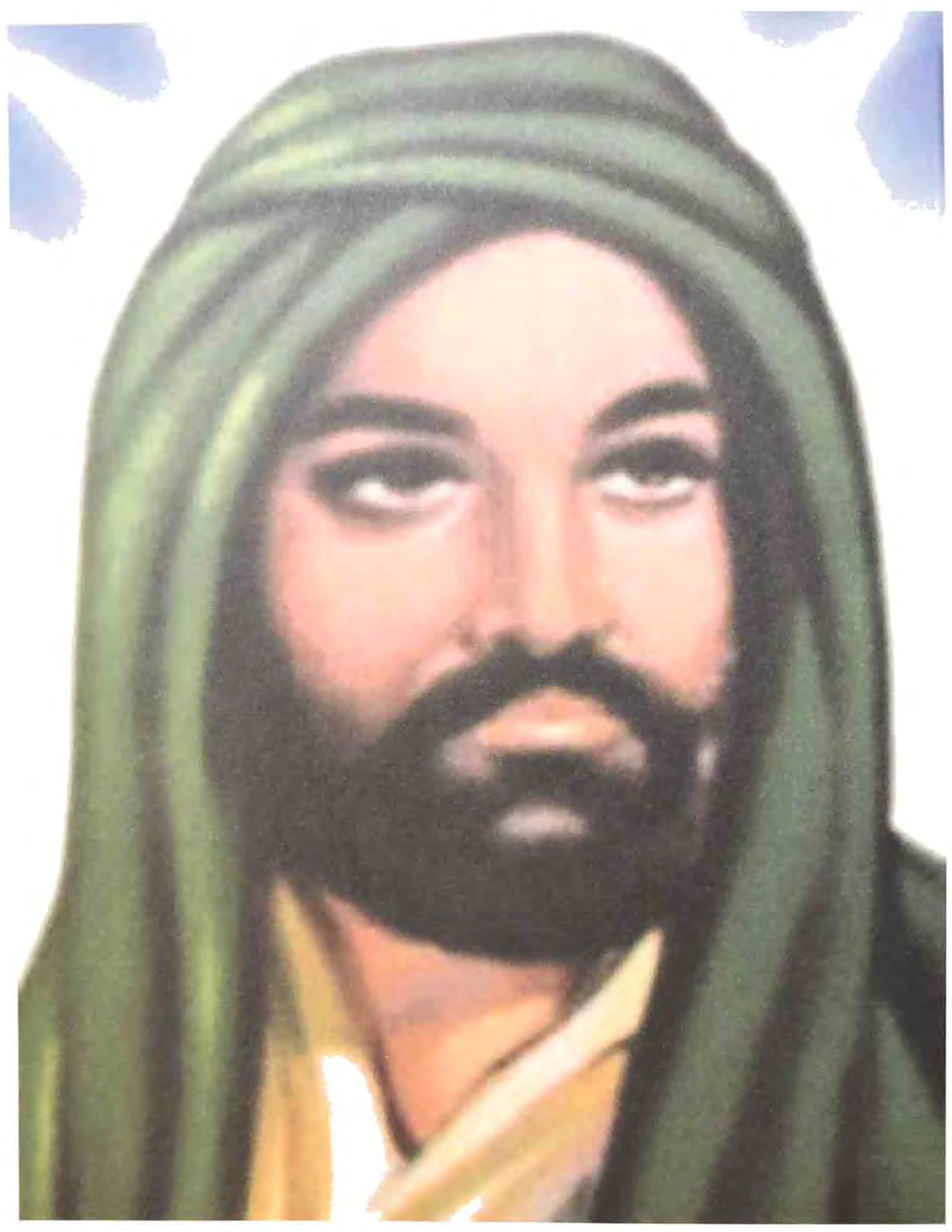


رقم ٥٤: تفاصيل من مجموعة من بورتريهات الإمام علي بن أبي طالب تمثل مراحل مختلفة من الفن الإيراني.



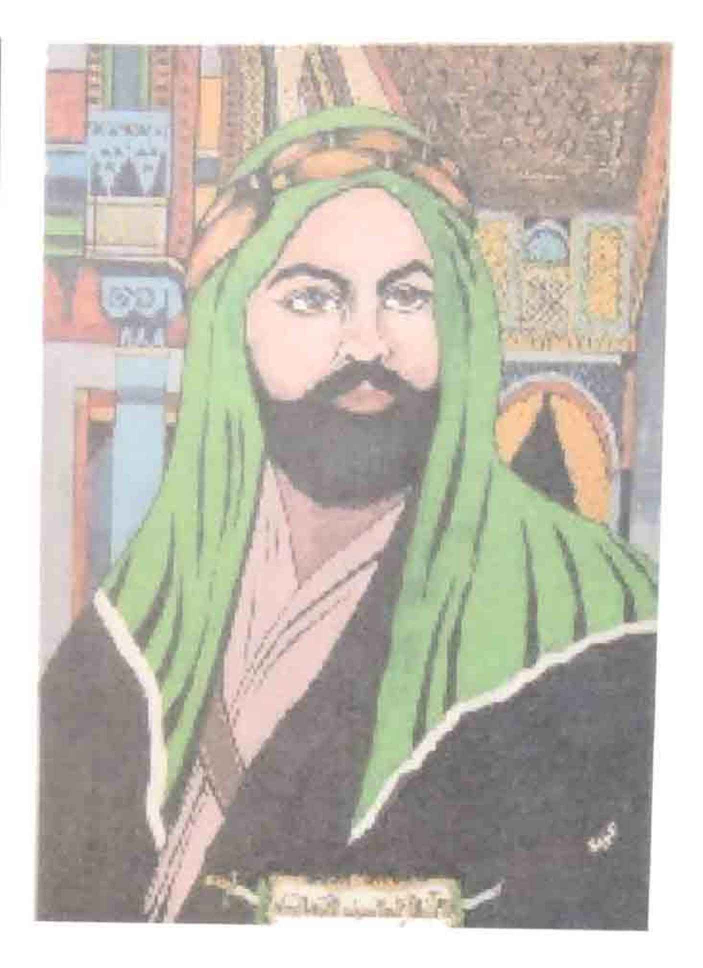


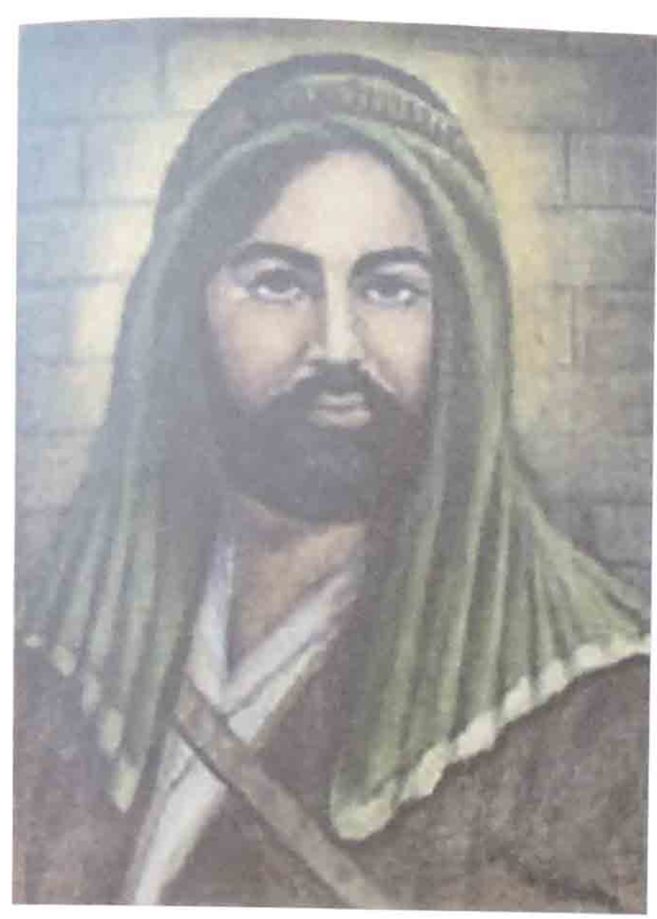
رقم ٥٤: تفاصيل من مجموعة من بورتريهات الإمام علي بن أبي طالب تمثل مراحل مختلفة من الفن الإيراني.



رقم ٥٤: تفاصيل من مجموعة من بورتريهات الإمام علي بن أبي طالب تمثل مراحل مختلفة من الفن الإيراني.

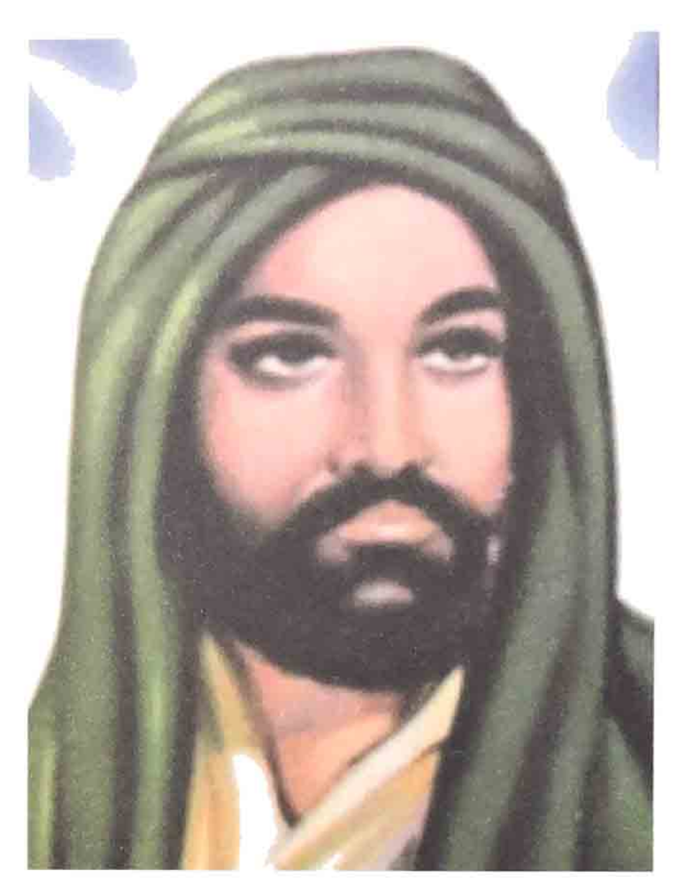
هكذا يمكننا الآن تقديم مسار افتراضي (للبورتريه الشعبي) الذي يبدأ مما قد يكون أوائل الأعمال البسيطة، تلويناً باليد ثم طباعياً من دون أوفسيت وصولاً إلى أحدث الصور المطبوعة بتقنيات جديدة والمشغولة ضمن هاجس رسم دقيق التفاصيل. ومن جديد نرى أن الأعمال الأقدم عهداً تمتلك سحرا بسبب فطريتها بينما الأحدث فتبدو مفتعلةً ولا روح فيها (رقم ٥٥).

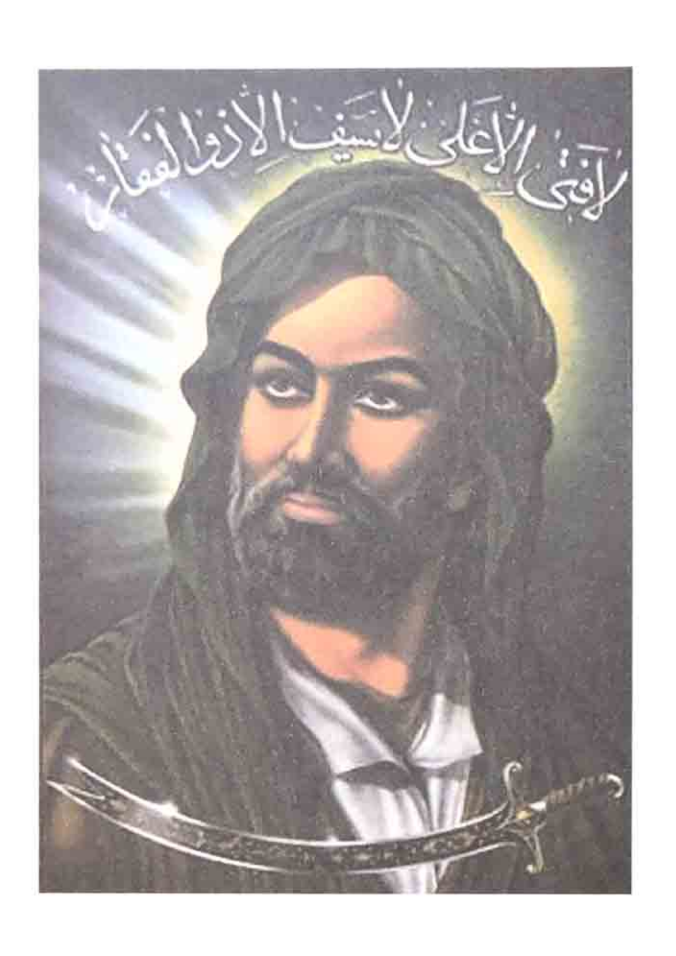


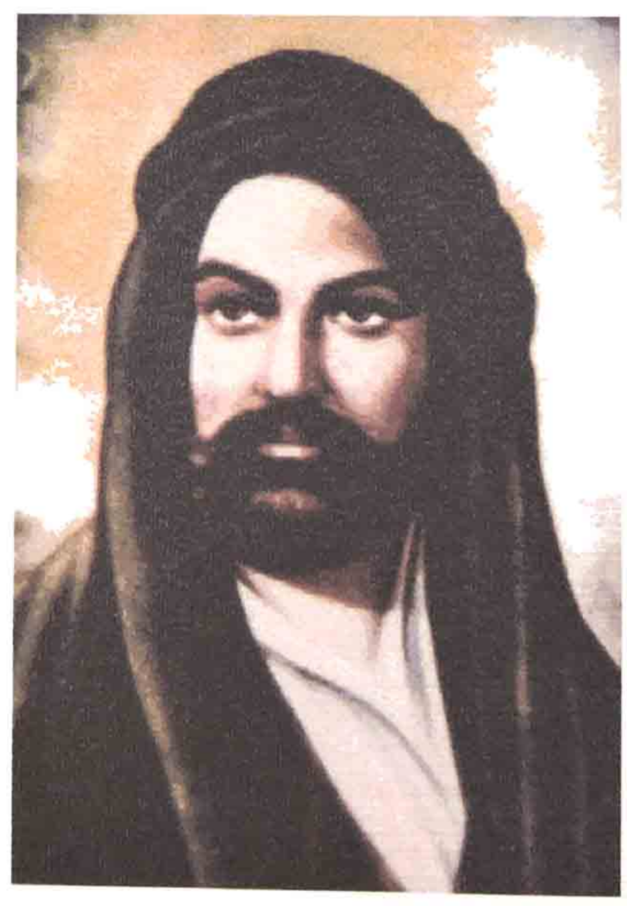




رقم ٥٥: نماذج من تصاوير الإمام علي من الأقدم المطبوع بتقنيات أولية وصولاً إلى الأحدث المطبوع بتقنيات جديدة.

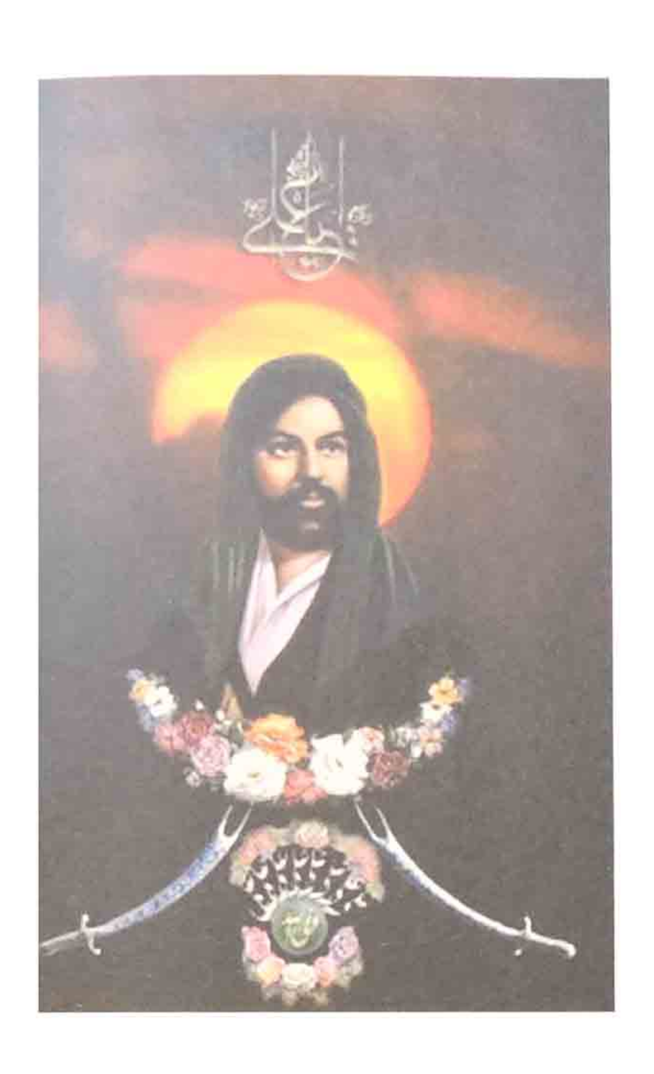


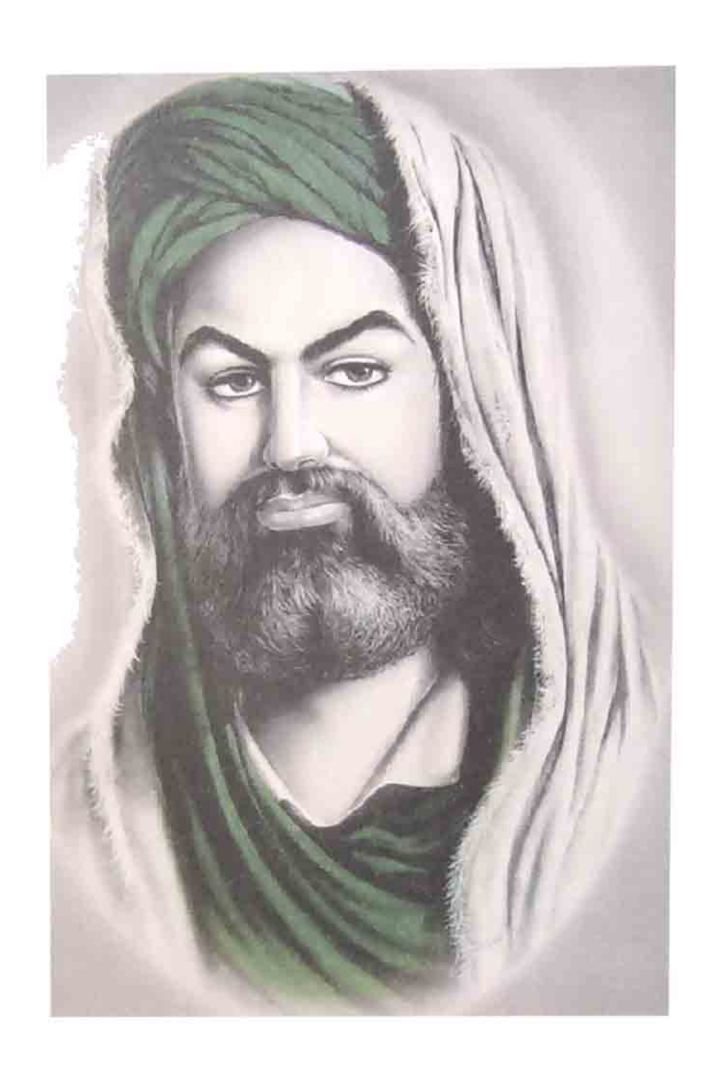






تابع رقم ٥٥: نماذج من تصاوير الإمام علي







تابع رقم ٥٥: نماذج من تصاوير الإمام علي

الهوامش

(١) حديث الدكتور آجند موجود في موقع إيراني على النيت تحت عنوان: « تهران ـ خبرگزاري ميراث فرهنگي ـ گروه فرهنگ وهنر: «هنرمندان ونقاشان ايراني نخستين هنرمندان مسلمان جهان بودند كه تصوير حضرت محمد ﷺ را در نگارگريهاي خود نقش زدند.»».

http://www.chn.ir/news/?section = 2&id = 35523

وقد قام مشكورا الأستاذ أحمد حيدري بترجمته كاملاً إلى اللغة العربية لصالح هذا العمل.

(٢) «كان عليه السلام ربعة من الرجال، أدعج العينين عظيمهما، حسن الوجه كأنهُ قمر ليلة البدر، عظيم البطن إلى السمن، عريض مابين المنكبين لمنكبه مُشاش كمشاش السبع الضاري، لا يبين عضدهُ من ساعدهُ قد ادمج إدماجاً، شئن الكفين، عظيم الكراديس، أغيد كأن عنقهُ أبريق فضة، أصلع ليس في رأسهُ شعر إلا من خلفهُ، كثير شعر اللحية، كان لا يخضب وقد جاء عنه الخضاب، والمشهور أنه كان أبيض اللحية، وكان إذا مشى تكفأ، شديد الساعد واليد، إذا مشى إلى الحروب هرول ثبت الجنان، قوياً ما صارع أحداً إلا صرعهُ شجاعاً منصوراً عند من لاقاهُ» عن (**ذخائر العقبى في مناقب ذوي القربى**) للعلامة محب الدين احمد ابن عبد الطبري.

(٣) انظر:

Robert Hillenbrand, "Images of Muhammad in al-Biruni's Chronology of Ancient Nations," in: *Persian Painting from the Mongols to the Qajars: Studies in Honour of Basil W. Robinson* (London: I. B. Tauris, 2000), 129-46.

(٤) روى الواقعة العديد من الصحابة من غير الشيعة منهم احمد بن حنبل المتوفى سنة ٢٤١ هجرية: «عن البراء بن عازب ، قال: كنا مع رسول الله ﷺ في سفر فنزلنا بغدير خم، فنودي فينا الصلاة جامعة، وكُسح لرسول الله ﷺ تحت شجرتين فصلى الظهر وأخذ بيد علي رضي الله عنه، فقال: « ألستم تعلمون أني أولى بالمؤمنين من أنفسهم»؟. قالوا: بلى. قال: « ألستم تعلمون أني أولى بكل مؤمن من نفسه»؟. قالوا بلى. فأخذ بيد علي فقال: «من كنت مولاه فعلي مولاه، اللهم والِ من والاه و عادِ من عاداه». فلقيه عمر بعد ذلك فقال له: هنيئا يا ابن أبي طالب أصبحت و أمسيت مولى كل مؤمن و مؤمنة. كما رواه الخطيب البغدادي المتوفى سنة ٤٦٣ هجرية: عن أبي هريرة، قال: من صام يوم ثمان عشرة من ذي الحجة كتب له صيام ستين شهرا، وهو يوم غدير خم لمّا اخذ رسول الله (ص) بيد علي بن أبي طالب عليه السّلام، فقال: «ألست أولى بالمؤمنين»؟. قالوا: بلى يا رسول الله. قال: «من كنت مولاه فعلي مولاه». فقال عمر بن الخطاب: بخٍ بخٍ لك يا ابن أبي طالب أصبحت مولاي و مولى كل مسلم.

(٥) E. Esin: *Topkapi Museum Miniatures, dans Ars Orientalis*, vol. V, 1963, p.156-157.

بين تصاوير الإمام علي والفن المسيحيّ

تظهر قرابة بين تصاوير الإمام علي بن أبي طالب في الثقافة الشيعية البصرية والفن المسيحي. حاولنا تلمّس بعض أوجه القرابة بما يليق بالسياق في الصفحات السابقة. غير أن المسألة تستحق إفراد مبحث منفصل لها.

الملاحظة الأولى التي تطلع منذ الوهلة الأولى هي أن هناك استعادة صريحة في بعض رسوم الشيعة الإثني عشرية والعلويين الأتراك، لرسوم السيد المسيح والقديسين المسيحيين. هذه الصلة تثير أسئلة في سوسيولوجيا المعرفة والصورة كلتيهما، وطريقة انتقالها في نطاق ثقافةٍ واحدةٍ متعدّدة الديانات كما هو الحال في الشرق الأوسط حيث الناس لا تتقاسم الجغرافيا فقط بل الرؤى والتصورات من كل نوع بما في ذلك البصريّ.

كيف تغلغلت هذه الصور المسيحية في الإسلام الشيعي، وغير الشيعي بدرجات أقل؟.

منذ القرن الثامن الميلادي وحتى سقوط الدولة العثمانية لدينا إشارات متراكمة تدل على معرفة العرب المسلمين (وبين العرب من هم غير مسلمين) بفن الأيقونات. القصة الشهيرة التي يرويها ابن أبي أصيبعة (دمشق ١٢٠٣ ـ ١٢٦٩م) عن مؤامرة حيكت للتشنيع بحنين بن إسحاق، الطبيب العربي النصراني الذي «أخرج من كمه [في بلاط المتوكل] كتاباً فيه صورة المسيح مصلوباً، وصور ناس من حوله»، ليست إلا واحدة من روايات كثيرة مروية في مصادر عدة عن تلك المعرفة التي لا بد أنها قد تغلغلت في مكان عميق من الوعي الثقافي الإسلامي.

قبل ابن أبي أصيبعة بزمن طويل كان بإمكان الجاحظ (٧٧٥ ـ ٨٦٨م) أن يتساءل في كتاب «**الحيوان**» كالتالي: «ما الفَرق بين الوثَن والصنم، وما الفرق بين الدُّمية والجثَّة، ولِمَ صوَّروا في

محاريبهم وبيوت عباداتهم، صُوَرَ عظمائهم ورجالِ دعوتهم، ولم تأنَّقوا في التصوير، وتجوَّدوا في إقامة التركيب، وبالغوا في التحسين والتفخيم؟».

وفي قصة أخرى، قد تكون مختلقة، يروي الجاحظ نفسه عن فتى قال: «دخلت ديراً في بعض المنازل لما ذكر لي أن به راهباً حسن المعرفة بأخبار الناس وأيامهم فسرت له لأسمع كلامه، فوجدته في حجرة معتزلة بالدير وهو على أحسن هيئة في زي المسلمين، فكلمته فوجدت عنده من المعرفة أكثر مما وصفوا، فسألت عن سبب إسلامه فحدثني أن جارية من بنات الروم كانت في هذا الدير نصرانية كثيرة المال بارعة الجمال عديمة الشكل والمثال، فأحبت غلاماً مسلماً خياطاً، وكانت تبذل له مالها ونفسها والغلام يُعرض عن ذلك ولا يلتفت إليها وامتنع عن المرور بالدير. فلما أعيتها الحيلة فيه طلبت رجلاً ماهراً في التصوير وأعطته مائة دينار على أن يصور لها صورة الغلام في دائرة على شكله وهيئته ففعل المصور فلم تخطىء الصورة شيئاً منه غير النطق، وأتى بها إلى الجارية فلما أبصرتها أغمي عليها، فلما أفاقت أعطت المصور مائة دينار أخرى. وأخرج الراهب لي الصورة فرأيتها فكاد أن ينزل عقلي، فلما خلت الجارية بالصورة رفعتها إلى حائط حجرتها، وما زالت كل يوم تأتي الصورة وتقبلها وتلثم ما تحب منها ثم تجلس بين يديها وتبكي فإذا أمست. فما زالت على تلك الحال شهراً فمرض الغلام ومات، فعملت الجارية مأتماً وعزاء سار ذكره في الآفاق، وصارت مثلاً بين الناس، ثم رجعت إلى الصورة وصارت تلثمها وتقبلها إلى أن أمست فماتت إلى جانبها».

قصة لعلها مختلقة لكنها دالة على هذا التشابك ومشاركة المسلمين للمسيحيين في بعض من ثقافتهم البصرية.

لا يتردد القرطبي (ت عام ١٢٧٢م) في تفسيره للقرآن عن تقديم شرح مفصّل عن معنى التمثال، وفي كلامه ما يفضح أنه يتناوله ضمن تقاليد أقرب للمسيحية مما هي لشيء آخر: «هو كل ما صور على مثل صورة من حيوان أو غير حيوان. [...] وذكر أنها صور الأنبياء والعلماء، وكانت تصور في المساجد ليراها الناس فيزدادوا عبادة واجتهاداً، قال صلى الله عليه وسلم: (إن أولئك كان إذا مات فيهم الرجل الصالح بنوا على قبره مسجداً وصوروا فيه تلك الصور)، أي ليتذكروا عبادتهم فيجتهدوا في العبادة. وهذا يدل على أن التصوير كان مباحاً في ذلك الزمان، ونسخ ذلك بشرع محمد صلى الله عليه وسلم».

وهذا غيض من فيض من مرويّات يختلط فيها الواقع بالخيال لكنها كلها تدل على اقتراب وثيق مما كان يُبدع في أديرة العراق والشام من أعمال حائطية (فريسكات) وأيقونات وتصاوير منفصلة (كأن الجاحظ يتكلم عن لوحة تعلق على الحائط وترفع عنه)، وفيها أحكام شخصية تتعلق بفن

التصوير المسيحي في الأديرة مثل تقييم ابن فضل الله العمري (ت عام ١٣٤٨م) لدير (المُصَلَّبَة) بظاهر مدينة القدس: «وهذا الدير دخلتُ إليه ورأيته. فيه صور يونانية في غاية من محاسن التصوير، وتناسب المقادير» «**مسالك الأبصار في ممالك الأمصار**».

ويمكن بكل ثقة أن نتصور أن معاصري وجيران مسيحيي العراق وبلاد الشام وأقباط مصر من المسلمين العراقيين والشاميين والمصريين كانوا يمتلكون معرفة وثيقة لتقاليدهم، الطقوسية والتصويرية، منذ العصور السابقة للإسلام. أما التصاوير الباقية منذ مدرسة بغداد إلى يومنا فتُلغي وَهْم غياب فن التصوير التشخيصي لدى المسلمين وتحريم ممارسته. ممارسة كان حيزها التداولي محصوراً لا غير بين فئات قليلة، ولم تكن فعلاً اجتماعياً مثلما كان التصوير فعلاً اجتماعياً دينياً لدى أقرانهم وجيران بيوتهم من النصارى.

أضف إلى ذلك أن ما سمّاه هنري كوربان بالإسلام الإيراني (ونضيف إليه صنوه العلوي في تركيا وشمال سورية) كان يضع انطلاقاً، في تقديرنا، من إخوان الصفا لجميع أنواع التأويلات الغنوصية والصوفية الهندية وحكمة الزن الصينية الواصلة عبر طريق الحرير كما للأديان الأخرى، خاصة المسيحية، مكانة في القراءة والتأويل. يكفي أن يراجع المرء نصوص إخوان الصفا لكي يجد وفرة استشهاداتهم بالنص الإنجيلي.

بالنسبة لفكر الإسلام الإيراني فقد كان يخلط، حسب كوربان، بطريقة خلاقة بين تقاليد الفلسفة الإسلامية المتأثرة بالفلسفة الإغريقية لكن عن طريق أفلاطون وليس عبر عقلانية وأمبيريقية أرسطو المشروح ببراعة على يد ابن رشد. بذور تقاليد الإسلام الإيراني موجودة لدى جماعة إسماعيلية هي إخوان الصفا الذين ينهلون من أفلاطون. يرتبط الإسلام الإيراني، مرة أخرى حسب كوربان، بتقاليد أفلوطينية مرتبطة بمدرسة الإسكندرية والهرمسيّة والغنوصية، كما بالتقاليد الزرداشتية الفارسية. يرى كوربان في ذلك خصوبة وتزاوجاً بين الأفكار من دون مسّ بالشريعة الإسلامية، ويرى أن الإسلام الإيراني إنما هو مزيج بين الأفكار التوحيديّة والفلسفات الطالعة من رحم بعضها، وليس انطلاقاً بالضرورة ومنذ البدء بالفلاسفة اليونانيين، لأن الفكر القادم من الشرق حاضر فيه عبر الزرداشتية وأفكار ماني وفلسفة الهند ومدارس آسيا الوسطى. هذا هو «اجتهاد» الفكر الشيعي في نطاق الفكر الإسلامي. اجتهاده، حسب كوربان، هو نوع من التأويل الذي يقود الواقع نحو تفسير صوفي بالأحرى يلتقي ويفيد من أديان أهل الكتاب كالقبالة اليهودية، وشطحات المعلمين الصوفيين المسيحيين كالأستاذ الألماني اكهارت ويعقوب بوهم، وصولاً إلى أفكار مسيحيّة من القرون الوسطى، وترتبط مراتٍ بمفكري الأندلس المنشقّين مثل رانس سكوت

التصوير الديني بين ثاوذورس أبي قرة (٨٢٥م) والسيد علي السيستاني (٢٠٠٨م)

عند الحديث عن الرسم الشعبي الشيعي تصير اللقاءات مع الرسم المسيحي غير مشكوك بها، وهي تطلع من نفس النية الاجتهادية التأويلية، ومن مغامرةٍ فكرية لا تفرط بشيء من الجوهر التوحيدي حسب الفكر الشيعي. حتى أننا نلاحظ أن حجج الشيعة في الرد على منتقديهم اليوم في استخدام الصورة هي، حرفياً تقريباً، من جوهر حجج المسيحيين العرب والآراميين في العصر العباسي في الرد على منتقديهم من المسلمين في تبجيل الأيقونة.

ففي كتابه النادر (**ميمر في إكرام الأيقونات**)[1] يذكر ثاوذورس أبي قرة، وكان أسقف حران وتوفي عام ٨٢٥م زمن الرشيد ـ المأمون، في الرد على منتقدي النصارى من المسلمين واليهود بشأن تصاوير وأيقونات الكنيسة:

«والعجب من قائلي هذا القول [يقصد المسلمين] أنهم هم يصورون الشجر، ولا يعلمون انه إن كان مصورو الأحياء يكلفون أن ينفخوا أرواحاً في ما صوَّروا، كُلِّفوا هم أن يَنْفُسُوا صورهم ويجعلوها نامية مثمرة. وكلا الأمرين في القدرة عند الناس واحد. وقد وجب على هؤلاء أن يعذبوا لتصويرهم الشجر، إذ لا يقدرون أن يجعلوا تلك الصور على ما ذكرنا».

«وقد كان ينبغي لهم بقدر فهمهم أن يعلموا أنهم في تصويرهم الشجر مخالفون لقول الله في الناموس: لا تصنع لك شبه كل ما في السماء وما في الأمياه تحت الأرض. لأن الله لم يقل: لا تصنعْ لكَ شبه حيٍ، بل عم الأشياء كلها من الحي وغيره. وهم يعيبون على غيرهم ما يصنعون مثله وهم لا يحسون».

واعتراض أبي قرة هذا موجّه إلى بعض علماء المسلمين الذين يبيحون تصوير الشجر على أساس أنه مما لا روح فيه ويحرمون تصوير ذوي الأرواح. ويذكِّر أبو قرة بالحجة التالية:

«نحن النصارى، إذا سجدنا بين يدي صورة المسيح والقديسين إنما سجدتنا ليس لتلك الدفوف والألوان، بل إنما للمسيح المستوجب السجود له في كل نحو، والقديسين المستوجبة على وجه الكرامة» .

«.. إن الكتاب والصور هما تذكرة الأشياء التي تدل عليها، والصور في التذكير أبلغ من الكتاب، لإفهامها من لا يقرأ، ولأنها أثبتُ إفهاماً من الكتاب».

«أفهل الكتاب إلا صورة للكلمة المسموعة، وهذه صورة للكلمة الناطقة العنصرية، كما قد ذكرنا..».

ومما يرشح من كتاب أبي قرة أن السجود لصور المسيح والقديسين إنما هو فعل رمزيّ وليس عبادة للصور نفسها. وهو عين الحجة التي ترشح من تأويلات الفقه الشيعي. ففي جواب للسيد علي السيستاني، المرجع الشيعي الأعلى اليوم في العراق، عن حكم اقتناء الصور، يقول بأن «لا مانع من اقتناء الصور حتى المرسومة» أي الفوتوغرافية والمصوّرة رسماً. وفي إجابته عن رأيه بالنسبة للصور المرسومة حسب الأوصاف للنبي والأئمة، وهل يجوز وضعها في البيوت والحسينيات؟. يقول بصريح العبارة: «هي صور تخيلية ولا مانع من اقتنائها». وفي فارق ليس هيناً بين الفقه الشيعي وفقه أهل السنة بشأن هل التماثيل والصور حرام؟، يذكر: «لا يجوز على الأحوط تصوير ذوات الأرواح من الإنسان والحيوان وغيرهما تصويراً مجسماً كالتماثيل ولكن لا بأس باقتنائها وبيعها وشرائها وإن كان يكره ذلك».

وعندما نصل بيت القصيد الذي يهم كتابنا الحالي يجيب السيستاني عن سؤال فحواه: هل يجوز تصوير أو إخراج مشهد يظهر فيه النبي محمد، أو أحد الأنبياء السابقين، أو الأئمة المعصومين، أو الرموز التاريخية المقدسة على شاشة السينما أو التلفزيون، أو على المسرح؟. يجيب بوضوح: «إذا روعي فيه مستلزمات التعظيم والتبجيل، ولم يشتمل على ما يسيء إلى صورهم المقدسة في النفوس، فلا مانع».

لكن السيستاني في الوقت الذي يبيح فيه تصوير النبي والأئمة يعاود قول ما يقوله عامة المسلمين بشأن تحريم «تصوير ذوات الأرواح من إنسان وغيره على الأحوط إن كان مجسماً كالتماثيل المعمولة من الحجر والشمع والفلزات، وأما غير المجسم فلا بأس به، كما لا بأس باقتناء الصور المجسمة وبيعها وشرائها وإن كان يكره ذلك».

وفي ما يتعلق بموضوعنا يجيب السيستاني عن سؤال صحة صور الأئمة من عدمها؟ بالقول: «صور تخيليّة ولا بأس باقتنائها». لكنه لا يجوِّز على الأحوط نحت رأس الإمام الحسين.

مناصرو الفقه الشيعي مثل شيوخ (مركز الأبحاث العقائدية)، يذكرون أن «الصور للمعصومين تكون غالباً بالاعتماد على ما يرسمه الرسام في مخيلته، وذلك بعد قراءة ما روي من أحاديث في وصفهم عليهم السلام، فيفرغ ذلك في قالب الرسم هذا، وتعتمد بعض الصور على بعض الآثار القديمة التي يقال بأنها نحتت على الحجر لتبين ملامح المعصوم عليه السلام. وعلى كل حال، فلا حرج في المسألة، ما دام أن يكون المقصود منها شد قلوب الناس بأهل البيت عليهم السلام، مع عدم وجود المحذور منه».

أما السيد محمد حسين فضل الله، فلا يشجع على ذلك ويقترح الاقتداء بوصايا الأئمة بدلاً من

تصويرهم، وإن بقي منسجماً مع الطروحات الشيعية العامة.

يذكر معلق على كلام السيستاني اسمه حسن الهاشمي، في تفسيره لأقوال السيستاني المختصرة، أن «حكم ما يوضع من صور الأئمة في البيوت والمحال التجارية أو رفعها في المواكب والتكايا للتبرّك والتأسي لا مانع منه شريطة عدم الهتك». ويقول إن «التبرك لا يكون بشيء ليس له صلة بمن أريد التبرك به وأحبه حباً عظيماً، أي أنني ربما أخترع أشياء غير حقيقية ثم أتبرك بها، والأمور التي يجوز التبرك بها غير خافية على أحد، منها التربة الحسينية التي وردت في شأنها بعض الأخبار». ويذكر «أن كثيراً من الطقوس والفعاليات ولا سيما الصور المنسوبة إلى أئمة أهل البيت عليهم السلام لا تدخل أصلاً ضمن أبواب الحلال والحرام لأنها من المباحات». ولا يجد أخيراً «فيها ضرراً فهي بالإضافة إلى ما ذكر، ستجعلنا مرتبطين بهم أكثر، لأن الذي يرى صورهم أو عندما تكون ماثلة أمامه، فحينئذ يتذكر ما جرى عليهم أو عندما يرى صورهم فيترحم بهم، فتكون سبباً لانهمار شآبيب الرحمة والبركة عليه في حين غرة».

ثمة إذن تقاطع بين حجج النصاري العرب المفصلة في كتاب أبي قرة آنف الذكر، وحجج مرجعيات الشيعة دون استثناء التي قادت أخيراً إلى حوار ساخن في مواقع على النيت يستهجن البعض فيه أشد الاستهجان فتواه بشأن إباحة تصوير النبي الكريم.

على أن الحقيقة أن المذاهب كلها قد صَوَّرتْ بالصورة، بهذا الشكل وذاك، النبي والخلفاء الراشدين والصحابة، خاصة في الرسم العثماني منذ القرن السابع عشر الميلادي.

من بين جميع أئمة الشيعة استأثر الإمام علي بحصة وافرة من التمثيلات البصرية، وفيها يظهر تأثير قوي قادم من الرسم المسيحي وشخصياته ومروياته السردية الكبرى.

الإمام على بوصفه يوحنا المعمدان

لنأخذ المثال التالي: علي بن أبي طالب يحمل القرآن المجيد على خلفية منظر طبيعي خيالي يوحي بالعزلة في الصحراء ويرفع يده نحو السماء وفوقه شريط كتابي يقول «قولوا لا إله إلا الله تفلحوا» (رقم ٥٦). كذلك تفصيل من لوحة رسام عصر النهضة الشهير رافائيل (مدرسة آثينا، ١٥٠٩ م) (رقم ٥٧) من أجل مقاربة بصرية أولية لا غير في هذه المرحلة من البحث.

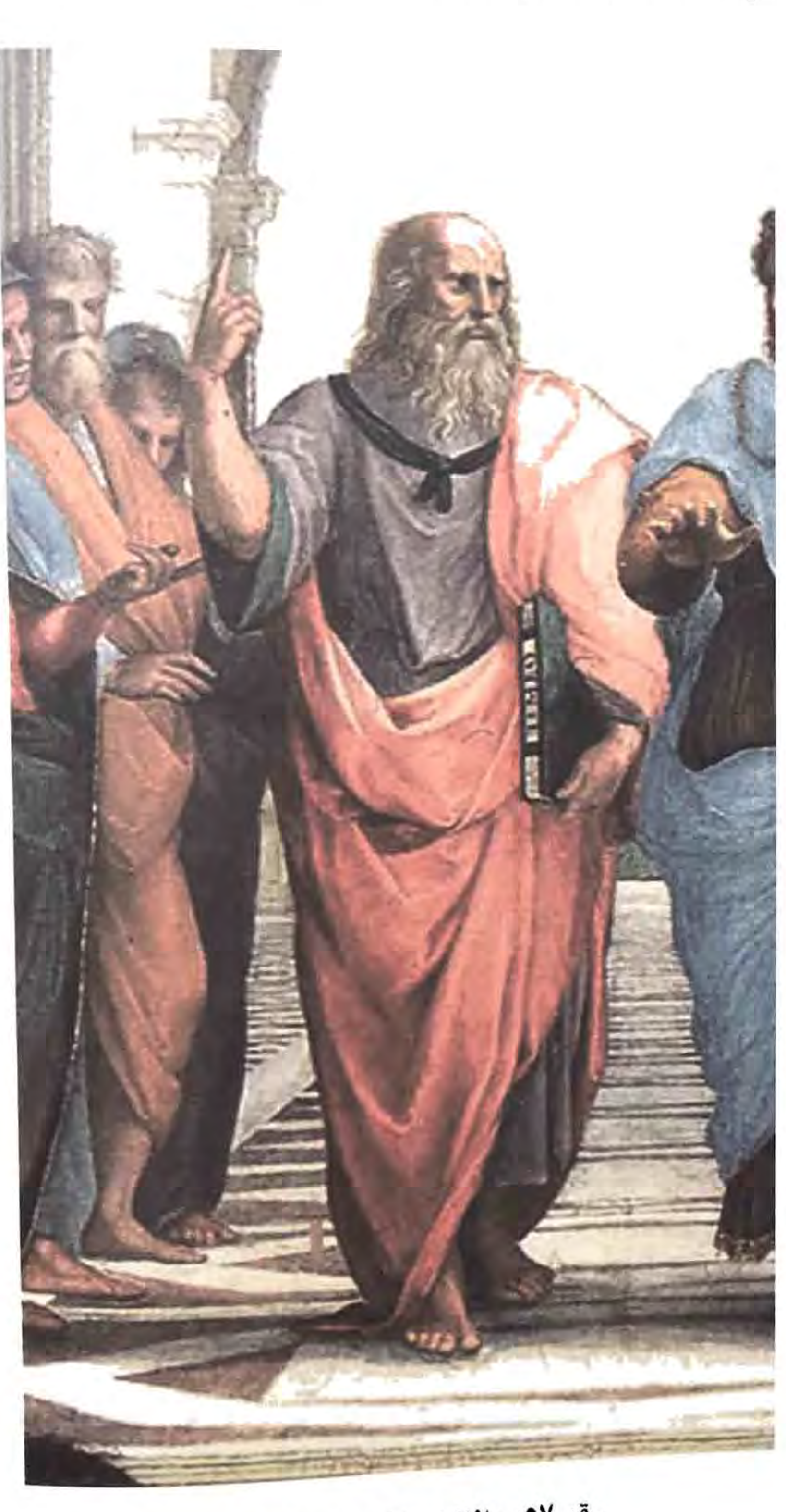


رقم ٥٦: عمل موجود في أسواق تركيا وإيران، طباعة، من القرن العشرين.

لا نعرف لماذا نسب المصدر الذي استقينا منه الصورة للنبي الكريم، ونحن نعرف أن تقديم النبي مكشوف الوجه صار نوعاً من التابو المطلق في العالم الإسلامي. كما نعرف أن بورتريه الوجه الذي تقدمه اللوحة صار لصيقاً بعلي بن أبي طالب. لقد رأينا سابقاً أن مثل هذا الرسم منسوب مرة لعلي

بن أبي طالب ومرة لأحد أئمة الشيعة، الإمام الرضا المدفون بمدينة قم الإيرانية. الصورة تحيل إلى مرجعية مسيحية، إلى صورة قديس هائم في الصحراء بحثاً عن خلاص روحي طالما عرفناها، هو القديس يوحنا المعمدان، وهذا ليس يوحنا الحواري l'Apôtre (ويسمى أيضاً يوحنا الإنجيلي ويوحنا اللاهوتي)، مع أن الأعمال التشكيلية التي تقدمهما في الفن الأوروبي تميز هذا عن ذاك برفع أصابع يوحنا المعمدان نحو السماء. وهو ما نلتقي به أيضاً في أصبع الإمام علي.

عند القراءة المتمعنة يمكننا تلمس تقاطعات داخلية في سيرة حياة المعمدان وسيرة الإمام علي، سواء في زهده وتقشفه أو في صلابته الروحية أو في طبيعة حياته اليومية الخشنة وأخيراً في قدرته على الخطابة. وفق المراجع الكنسية العربية، كان يوحنا المعمدان ابن من الكاهن زكريا وإليصابات (إليزابيث). أنبأ بمولده ودوره البارز الملاك جبرائيل. وهو «لن يشرب خمراً ولا مسكراً، ويمتلئ من الروح القدس وهو في بطن أمه». وفي تقاليد مسيحية أخرى كان يوحنا واعظ توبةٍ في البرية، أي الصحراء. وكانت متطلّباته قاسية، وكان خطيباً بارعاً رغم خشونةٍ فيه لا تجعله يخاف لومة لائم. سجنه هيرودس ثم قطع رأسه. التقاليد الإسلامية تسميه النبي يحيى بن زكريا. وهو «صوت صارخ في البرية» حسب قول النبي أشعيا. كان يوحنا المعمدان، حسب إنجيل لوقا، «في البراري إلى يوم ظهوره



رقم ٥٧: رافائيل: تفصيل من عمله «مدرسة أثينا» ١٥٠٩.

لإسرائيلَ» (لوقا ١:٦٦). وكان من الممهّدين لظهور المسيح حتى إن القصص تروي أن الأخير طلب منه تعميده.

ما يستوقف لدى المقاربة بين صورتنا الإسلامية والأعمال الفنية التي تمثل القديس يوحنا المعمدان هو ارتفاع يده نحو السماء، ونجدها في أعمال كثيرة، منها اثنان على سبيل المثال أدناه (رقم ٥٨) وهو رسم حائطي نحو عام ١٣٦٠ في كنيسة «القديسين يوحنا المعمدان ويوحنا الرسول» في تورينو في بولونيا Pologne الإيطالية. وبدلاً من القرآن الكريم الذي ترفعه شخصية صورتنا يرفع يوحنا المعمدان حَمَلاً: إشارة إلى قوله عن السيد المسيح «ها هو حَمَل الرب». بينما (الرقم ٥٩) فهي أيقونة ليوحنا المعمدان من مدرسة روبليف Roublev، موسكو عام ١٤٠٨. أما الثالثة (رقم ٦٠) فهي منشورة هنا لسبب آخر سنذكره، فإنها لا تقدّم يوحنا المعمدان بل يوحنا الحَواري أو الرسول، أحد حواريي المسيح المخلصين والمقربين، وهي موجودة في قبة مدينة بيز Dome de Pise الإيطالية وتعود لسنة ١٣٠١ ـ ١٣٠٢ وقد رسمها شيمابو Cimabue في أواخر أيامه بين نوفمبر ١٣٠١ ومارس ١٣٠٢. وشيمابو هو آخر الرسامين الإيطاليين المستهدين بالتقاليد البيزنطية والمعتبر أول رسام حديث وبفضل تأثيره تطور في إيطاليا الرسم المحمول على الخشب بألوان التمبيرا tempera.

كل عمل من هذه الأعمال ينتمي إلى أسلوب جمالي وطريقة معالجة تشكيلية. وكلها تقدم يوحنا المعمدان رافعاً أصبعه. نمط الأزياء التي ترتديها شخصيتنا الإسلامية (رقم ٥٦) أقرب للثياب الرومانية المرئية في عمل شيمابو، بما في ذلك نعل الصندل الذي يبدو وكأنه منقول حرفياً في العمل الإسلامي من إرث تصويري لا يكاد يخرج في أجوائه عن إرث التصوير الأوروبي. إنها باختصار ووضوح منقولة من لوحة غربية تقدم يوحنا المعمدان رافعاً أصبعه نحو السماء، هائماً في الصحراء يدعو

رقم ٥٨: القديس يوحنا المعمدان، فريسك نحو ١٣٦٠ في كنيسة «القديسين يوحنا المعمدان ويوحنا الإنجيلي»، مدينة تورينو، بولونيا Pologne.



رقم ٥٩: على اليمين أيقونة القديس يوحنا المعمدان، من مدرسة روبليف، موسكو عام ١٤٠٨.

رقم ٦٠: على اليسار قبة بيتز، القديس يوحنا. من رسم شيمابوه.

البشر إلى اتباع المسيح القادم. خير ممثل ليد المعمدان بدلالاتها الخفية هي لوحة ليونار دافنشي (القديس يوحنا المعمدان) المرسومة بين الأعوام ١٥١٣ ـ ١٥١٦، متحف اللوفر (رقم ٦١).

وحسب مؤرخي الفن فإن دافنشي كان مهتماً (بالمبدأ الكيميائي) الساعي إلى خلط مبدأَي الأنوثة والذكورة من أجل تحقيق الاكتمال الأقصى. ويذكرون أن من الممكن الوقوف على تكرار رسمه لشخوص خنثوية في لوحات عدة خاصة لوحة القديس يوحنا المعمدان التي يظهر فيها، ويا للغرابة حنثوي الجنس hermaphrodite. هل هو من باب التقاطع والصدفة أن كثيراً من صور الأئمة الشيعة الطاهرين يظهرون في الأعمال الشعبية بالصفة الأندروجينية المذكورة؟.

يرفع القديس أصبعه بإشارة علوية. إنه آدم جديد بطبيعتين مزدوجتين، أنثوية وذكورية وبشعر طويل



رقم ٦١: ليونار دافنشي: القديس يوحنا المعمدان، بين الأعوام ١٥١٣ و١٥١٦. ٦٩ × ٥٧ سنتم، متحف اللوفر، باريس.

مجعد، وهو يمثل الثالوث: الفكر (الأب) والكلمة (الابن) والفعل (الروح القدس). والمؤلفون المسلمون يسمّونها أقنوم الآب وأقنوم الابن وأقنوم روح القدس. والرازي يترجمها بالآب والكلمة والروح. الثالوث الأقدس هو إذن عقيدة مسيحية تقول إن الله هو إله واحد متواجد، في نفس الوقت وإلى الأبد، في ثلاثة أقانيم: الآب (المصدر، صاحب العظمة الأبدية) والابن (الكلمة الأزلية، متجسد بيسوع الناصري) والروح القدس (البارقيلط أو روح الله الذي يثبت المؤمنين).

وفي عمل دافنشي تعني إشارة اليد «جَعْل الرب شاهداً». السبابة تشير إلى الربوبية السماوية. الله شاهد من أجل تعزيز الواقعة أو الوعد. إشارة ما زالت تستخدم في ثقافات عديدة بمعنى التوكيد والبداهة الأولى، بما فيها الثقافة الشعبية العربية: الله فوقنا.

لكن ثمة في الحقيقة في جميع الأعمال التصويرية الأوروبية أعلاه أصابع ثلاثة مطوية بطريقة مرنة واضحة رمزاً للثالوث، بينما لا يوجد، في الأعمال الإسلامية الشيعية التي تعنينا، إلا أصبع واحد مرفوع إلى الأعلى مع إصرار واضح على طوي الأصابع الأخرى كلها وضمها إلى راحة الكف: لا ثالوث بل رب واحد.

لا يعنينا الجدال الديني أو الإيمان العقائدي بحال من الأحول، إننا معنيون بدلالات الصورة فحسب.

الإمام علي بوصفه السيد المسيح

لنقرر منذ البدء المبدأ التالي: في الفن الأوروبي منذ عصر النهضة يظهر السيد المسيح (غالباً) في وضعية آلام الصلب أو بعد الصلب، بينما يظهر (غالباً) في الفن البيزنطي الأيقوني وجميع الكنائس الشرقية بهيئة بورتريه نصفي.

وفي حالة البورتريه النصفي للمسيح، في التقاليد المسيحية البيزنطية، يسمى العمل بـ(المسيح البانتوكراتور Pantocrator) والكلمة لم تترجم في اللغات الأوروبية جميعها، ولا نعرف نحن لها ترجمة إلا معناها الحرفي باللغة الإغريقية. مقاربتنا إذن ستكون مع البورتريه البيزنطي بدرجة أساسية.

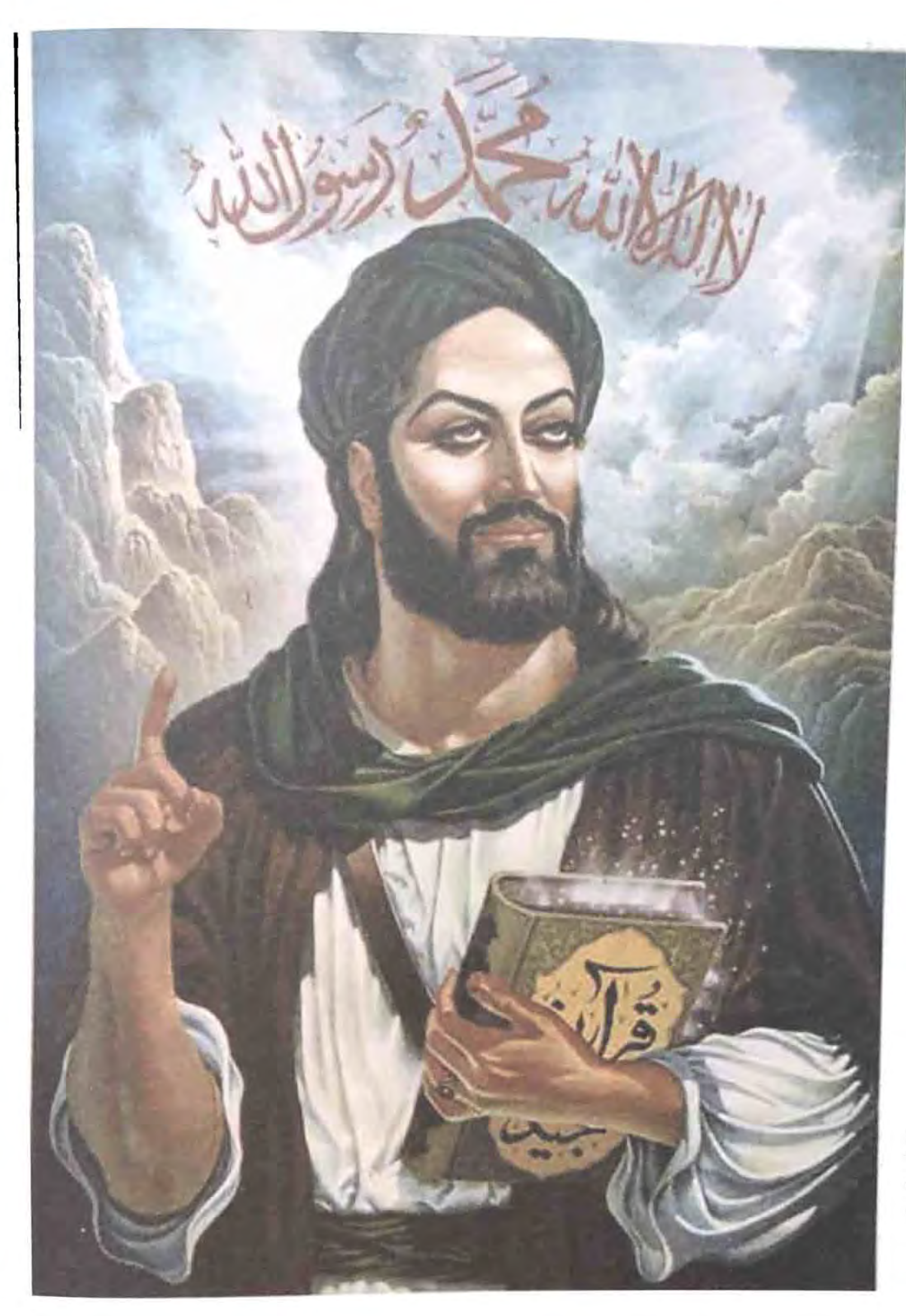
إن التركيز على صلب المسيح وليس على بورتريهه يتابع في ظننا الحيوية التي طبعت الفن منذ عصر النهضة بطابعها، مقاربة بالتقعيد والجمود الذي يسِمُ تقاليد الفن البيزنطي. الأول منفتح على تجارب ورؤى جمالية وأسلوبية رغم انشداده إلى مطالب الكنيسة التي كانت تقوم بدور الحامي والمموّل، والثاني مشدود إلى قواعد لاهوتية ذات صبغة رمزية لا يمكن المروق عليها.

الحضور الواسع للبورتريه النصفي ليسوع المخلّص في الفن البيزنطي لا يعني عدم وجود استثناءات، بل يقول بغلبة تصوير عملية الصلب في أعمال رسامين غالبيتهم من الكاثوليك في القارة الأوروبية إزاء وفرة الأعمال النصفية الأيقونية في الفن البيزنطي للمسيح أو العذراء وطفلها. ومن الاستثناءات مثلاً عمل الرسام إلكريكو El Greco (كريت ١٥٤١ - طليطلة ١٦١٤) النصفي للسيد المسيح (رقم ٦٢). إن تقديم إلكريكو للمسيح بالشاكلة التي نراها متأثر عميقاً بالفن البيزنطي. صحيح أن إلكريكو يعتبر

إسبانياً لكنه مولود في مدينة كـانـديـا Candia بـجـزيـرة كريت في عام ١٥٤١، فهو إذن يوناني الثقافة واسمه الحقيقي دومنيكوس ثيوتوكوبولوس Doménicos Theotokópoulos. يضرب تكوينه التشكيلي في التقاليد البيزنطية ورسم الأيقونات. وقد نقل الأسلوب البيزنطي الذي تتسم به أعماله المبكرة إلى أسلوب آخر غربي تماماً. إننا نرى في أشكاله المحرَّفة قليلاً والممطوطة بقايا من تأثيرات الرسم الأيقوني، حتى لكأن لوحته التي تعنينا هنا تستلهم وتجدّد رسم أيقونة أرثوذوكسية وتنقلها إلى مصاف فن نهضوي أوروبي حديث.

رقم ٦٢: إلكريكو El Greco: يسوع الفادي. ١٦١٠ ـ ١٦١٤، زيت على قماش، توليدو، متحف إلكريكو.

ينتمي العمل إلى سلسلة أعمال إلكريكو المكرسة لـ«رسالة الحواري» (الأبوستولادو Apostolado أو بالإنكليزية apostolate) وينقل معها مثل غالبية لوحاته الأخيرة، التجارب الثلاث التي أثرت بحياته: تربيته في شبابه في كانديا متأثراً بالفن البيزنطي حيث نلاحظ في اللوحة إضافة إلى استطالة الشكل، الإبقاء النموذجي على المسيح البانتوكراتور Pantocrator رغم فقدانه للمرجعيات الكنسية الرمزية، canoniques ثانياً إقامته في البندقية في مدرسة الرسام الإيطالي تيتزيانو Tiziano واكتشافه للرسام تينتوريتو Tintoretto حيث تأثر رسمه برسامَيْ البندقية المذكورين فيما يتعلق بأشغال البورتريه، وثالثاً إقامته الطويلة في طليطلة حيث أنجز غالبية أعماله. الضوء الذي يؤطر رأس المسيح المخلِّص يجعل وجهه مَرْكزاً للفتنة ويفصله عن الخلفية المعتمة.



رقم ٦٣: صورة سبق الاستشهاد بنسخة أخرى منها. إيران والعراق.

حانت الآن الفرصة لكي نقول كلمة عن المسيح البانتوكراتور Pantocrator ونقارب نظرته مع نظرة الإمام علي.

المسيح البانتوكراتور هو نسق لتمثيل المسيح في الفن. وهو تمثيل آخروي eschatologique حيث يُعتبر المسيح حَكَماً يوم القيامة. يقدم المسيح نصفياً، ملتحياً بشعر طويل، مُمْسكاً بكتاب ويرسم شارة البركة. إصبعان يرمزان إلى الطبيعة المزدوجة له، البشرية والربانية، وثلاث أصابع مضمومة للتعبير عن الثالوث. ويقدّم في الثلاثينيات من العمر، بأعمال بعضها ذو «واقعية» معقولة بالنسبة للعصر الوسيط

الأوروبي. أول رسوم المسيح البانتوكراتور تعود للقرن السادس الميلادي ومحفوظة في دير سانت كاترين في سيناء المصرية. منذ القرن التاسع شاع نمط المسيح البانتوكراتور مُدْرَجاً بشكل خاص في العمارة البيزنطية أو في الأيقونات. الكلمة اليونانية Pantocrator تعني حرفيا «كليّ القدرة» والبعض يترجمها «سيد الكون».



رقم ٦٤: نسخة أخرى غير السابقتين المستشهد بهما قد تكون الأقدم عهداً منهما. إيران؟

سنقدم وصفاً سريعاً لأيقونة من أيقونات المسيح البانتوكراتور، مجدَّدة طبقاً لأيقونة يونانية من القرن السادس عشر (رقم ٦٥) وإلى جوارها أيقونة ملكية للمصوِّر يوسف الحلبي من القرن السابع عشر (رقم ٦٦) من أجل المقاربة.

تقوم يده اليمنى بإشارة للتبريك بينما يمسك باليسرى الإنجيل المزخرف بالأحجار الكريمه لأنه «كلمة الله le Verbe de Dieu» (بينما القرآن في الإسلام هو كلام الله). إنه يرتدي لباساً أرجواني اللون مزيَّناً بعجرة clave، وثمة شريط عمودي على الكتف يحلّي اللباس الروماني الذي كان يرتديه أصحاب المقامات العليا. اللون الأرجواني هو علامة على المملكة الإلهية للمسيح. ثوبه أزرق اللون هو لون البشرية ويدل على أن المسيح مغطى بالطبيعة الآدمية. نظرة المسيح لا تتجه مباشرة إلى المشاهدين بل تذهب أبعد مما كل ما هو [كائن] au delà de tout ce qui est. هذه هي شفرات الأيقونة الرئيسة.

نظرة الإمام علي لا تتجه أيضاً إلى المشاهدين، إلا سهواً وضعفاً في رسم نادر وشاذ. في جل الأعمال الشعبية نظرته ساهمة، عميقة، وفي البورتريه الذي بدأنا به فقرة المقاربة بين الإمام علي ويوحنا المعمدان نراها تتجه، بطريقة غير مباشرة، نحو السماء باتساق مع أصبعه. بورتريهه نصفي



رقم ٦٥: أيقونة يونانية مجدَّدة من القرن السادس عشر.



رقم ٦٦: أيقونة ملكية عربية تعود لعهد الخوري المصور يوسف الحلبي، القرن السابع عشر.

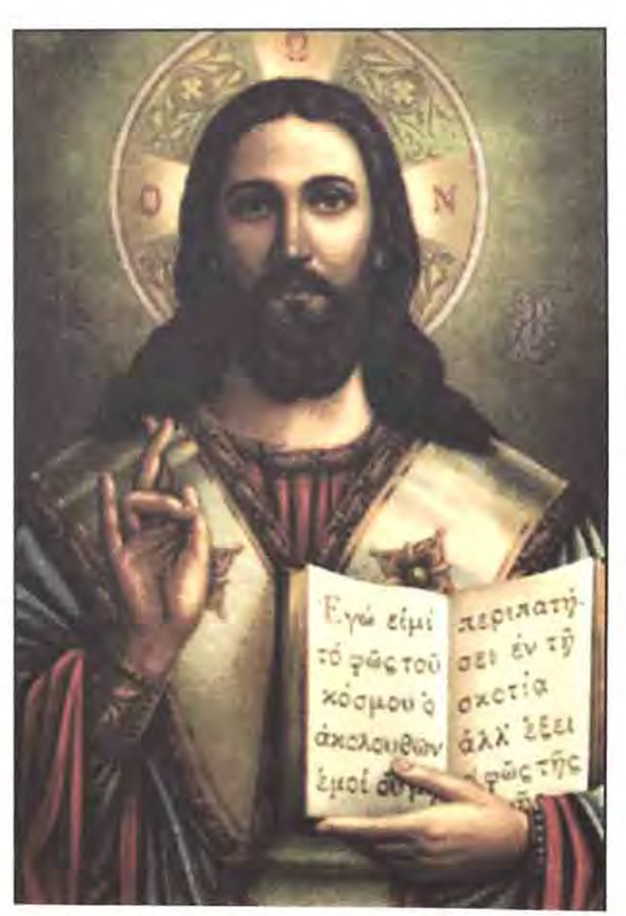
أيضاً، ملتح، في الثلاثين من عمره، يحمل القرآن الكريم، ولباسه بنيّ أقرب إلى اللون الأرجواني، وبدلاً من اللون الأزرق دليلاً على الطبيعة الآدمية التي يتغطى بها السيد المسيح يضع الأمام علي عمامة خضراء دلالة على لون الإسلام في الذاكرة التاريخية. هذه هي شفرات البورتريه.

لا رسامو أيقونات السيد المسيح ولا الفنانون الشعبيون رسامو بورتريهات الإمام علي براغبين برَسْم نظرةٍ مباشرةٍ موجَّهة من كلتي الشخصيتين نحو المؤمنين، لأنها ستكون والحالة هذه نظرة استدعاء، ستكون خطاباً صريحاً وترغيباً واضحاً للانضمام تحت ألوية دياناتهم. المسيح وعلي مشغولان، كما تدل نظرتاهما، بشيء روحاني أعمق من الدعوة والترغيب.

من الناحية التشكيلية المحض، يظل الفارق الأسلوبي والنضوج، حتى لو كان مقعَّداً ومُقَوْنناً، لصالح الرسم الأيقوني. ففي بورتريه علي بن أبي طالب المرئيّ بداية هذه الفقرة للمقارنة، ثمة الشيء الكثير من الهشاشة في الأسلوب، والتزويقية في التلوين الذي ينزع عن البورتريه سمّوه المُفترض ودعوته للروحانيّ الربانيّ. أضِفْ لذلك أن تجميل تفاصيل البورتريه في مواقع الحاجبين والعينين والفم وحتى في طبيعة النظرة الأنثوية يقرِّبُه من ذاك النسق الأندروجيني من حيث يودّ إضفاء «الجمال» عليه. هذا النوع من الجمال يشوّه، في الحقيقة، جَمال الأشياء والشخوص. إنه بهرجٌ حَذّر منه النص القرآنيّ نفسه.

هناك استنتاجان ممكنان يطلعان من المقاربة أعلاه:

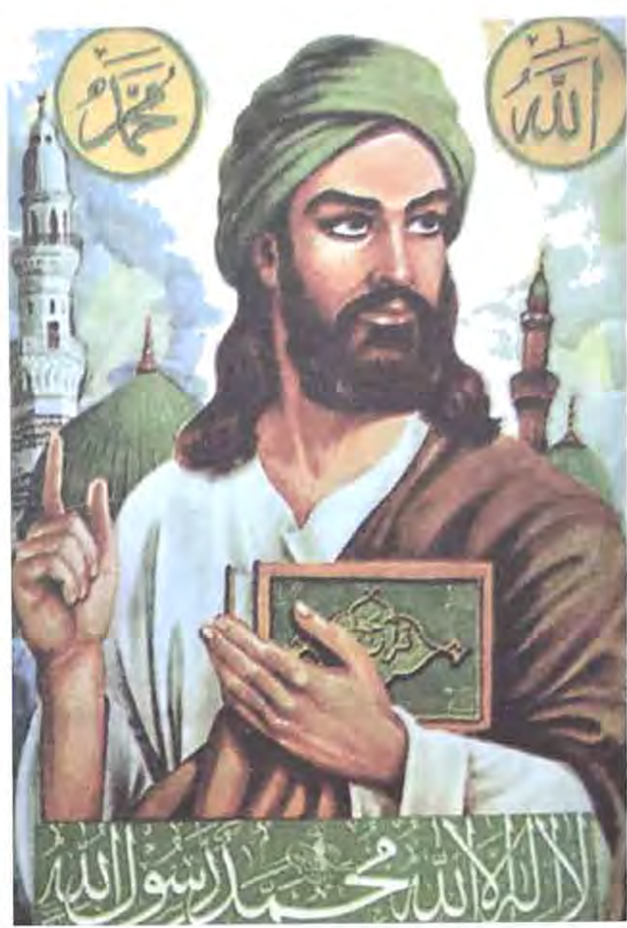
١ ـ يصير من المعقول تماماً، مرة ثانية، افتراض وجود أصول أيقونية بيزنطية لبورتريه الإمام علي، الأمر الذي يمنح صدقية أكبر لما يذكره ابن أبي الحديد (انظر المقاربة الأولى). إن التاريخ الذي يترافق مع وضع صورة الإمام على مقابض سيوف ملوك الترك والديلم: عضد الدولة بن بويه وسيف أبيه ركن الدولة وسيف ألب أرسلان وابنه ملكشاه تفاؤلاً «بالنصر والظفر» على ما يقول شارح **نهج البلاغة**، يترافق مع ازدهار إنتاج الإيقونات في العالم اليوناني، الجار الذي أثر في الفكر والفلسفة العربية الإسلامية عبر الجغرافيا وعبر حضور الطوائف السريانية وغيرها في العراق العباسي (انظر حكاية الأيقونة في حضرة المتوكل). ترافق ذلك مع الانفتاح الكبير الذي شهدته الفترة البويهية المتشيّعة نفسها إلى درجة أن التصوير، بل النحت قد بيع في أسواق بغداد القديمة. على أن هذه الأصول منسية لصالح تقليد وقع بطريقة ما لصورٍ أكثر حداثة للمسيح شوهدت هنا وهناك في العالم الإسلامي، في معابد وكنائس الطوائف المسيحية. هذه التصاوير المسيحية إذا لم تكن من نمط الأيقونات التي كان يرسمها مثلاً الرسام الحلبي نعمة في القرن السابع عشر، فيجب أن تكون صوراً كنسية مسيحية من نمط آخر (انظر النقطة أدناه).



رقم ٦٧: السيد المسيح The Alpha and Omega نسخة لا نعرف مصدرها. موجودة في تقويم قبطي لعلها من مصدر أميركي.

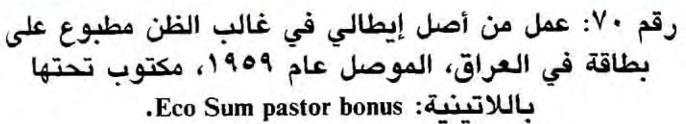


رقم ٦٨: السيد المسيح. نسخة قبطية حديثة، متداوَلة بين أقباط مصر.



رقم ٦٩: الإمام علي
نسخة سبق الاستشهاد بها.
إيران والعراق.





رقم ٧٠: عمل من أصل إيطالي في غالب الظن مطبوع على بطاقة في العراق، الموصل عام ١٩٥٩، مكتوب تحتها باللاتينية: Eco Sum pastor bonus.

٢ ـ هناك في صور الإمام علي تأثر واضح بصور المسيح «المتأخرة» المرئية في كنائس العالم العربي. وإذا لم تكن هذه الأعمال أيقونية، فهي غالباً استيهام، أكاد أقول شعبياً، من أعمال واقعية رفيعة متأخرة أيضاً أنجزها الرسم الغربي، هذا إذا لم تكن أيضاً محض إبداعات شعبية من لدن الطوائف المسيحية. إن مسحاً لكنائس العراق وبلاد الشام ومصر سيدلنا على وجود هذا النوع من الرسم المتأثر بالفن الأوروبي، وليس البيزنطي، للسيد المسيح. لنوضح هذه النقطة عبر النماذج التالية:

لا ريب في أن النماذج الثمانية المقدمة هنا (الأرقام من ٦٧ إلى ٧٤، صورة الإمام علي مُدْرَجَة قصداً بينها) تدل على أننا بعيدون عن فن الأيقونة الصافي. إنها في غالبيتها رسم واقعي خارج من رحم التجربة التشكيلية الأوروبية المدققة بالتفاصيل والظلال والمنظور وطيات الملابس، لكنها رغم ذلك تنتمي لأسلوب تشكيلي لا علاقة له بالنماذج الراقية ذات الموضوعات الدينية ذاتها في الفن الأوروبي. الهالات المتقشفة الرمزية في الفن البيزنطي تصير إما إشعاعاً شمسياً طبيعياً تنتفي منه الطبيعة الرمزية المحببة القديمة أو يصير شكلاً دائرياً مرسوماً بدقة هندسية مع تفصيلات إضافية متحذلقة كأن تتحول الهالة إلى صليب. على رأس العذراء يظهر تاج ملكي ينتوي أن يكون رمزياً

وكنسياً، مستلْهَم في الحقيقة من تيجان الملوك الأرضيين، بدلاً من عقالها الأصلي. الوجوه مبالغ في تحسينها وتجميلها وجعلها في ذروة الصفاء الشكلاني. تفقد الرمزية الحاضرة سابقاً في الأيقونة طبائعها لصالح مبالغة مسرحية عارية عن الإقناع. لا ريب أن لكل واحد من نماذجنا مرجعاً معروفاً في الفن الأوروبي وعلى الأكثر لدى فناني عصر النهضة، وبعضها من فنانين كبار مثل دافنشي وفرا أنجيلكو Fra Angelico. على أنها تستعير فحسب الوضعيات الشكلية للمسيح والعذراء من ذاك الفن وتفرغ أولئك الفنانين من لمساتهم الشخصية وأساليبهم الرفيعة لصالح ما صار أسلوبها النيء وألوانها الصارخة نكاد نقول العاميّة. من أين يطلع هذا الأسلوب قليل الإقناع؟. من تقليد مباشر متصلب للفن الأوروبي العالي. ولا بد أنه مر بمراحل عديدة لكي يصل للصيغة التي نرى نماذج منها هنا. وعلى حد علمنا لا توجد دراسة تستقرئ فناً مسيحياً شعبياً في أوروبا غير «الفن المسيحي الراقي» الذي نعرفه. أما في العالم العربي فلا توجد دراسة مماثلة رغم أن كنائس الشرق العربي ممتلئة بالنماذج «الفطرية» ثم «الشعبية» في تصوير قصص الإنجيل. في الأمثلة الثمانية أعلاه لدينا نموذج واحد على الأقل موجود في كنيسة في الموصل من بين المئات التي لم تُدرس بعد كما يجب.

وفي ظننا فإن هذا النمط من الفن ذي المزاعم الواقعية ـ الطبيعية المبالغ بتفصيلاتها والجاري الإلحاح على اكتمالها و«جمالها» الفنّان المزعوم يمكن أن تندرج فيما يسمى بالفرنسية تهكماً



رقم ٧١: صورة العذراء مريم في كنيسة الطاهرة الكبرى في قره قوش، الموصل.

رقم ٧٢: العذراء، نسخة متداولة في مصر.



رقم ٧٣: العذراء والمسيح، متداولة في الأوساط المسيحية المارونية في لبنان.



رقم ٧٤: استشهاد قديسة مسيحية على يد الفرس، فن شعبي مسيحي، العراق، الموصل غالباً.

بـ«فن الإطفائيين Art pompier» ولكن في الحقل الديني. فن الإطفائيين هو فن «أكاديموي»[٢] académisme أصلاً واصطفائي، بمعنى أنه فن أكاديمي موغل في أكاديميته إلى درجة غير مريحة ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. إنه فن منمط maniéré وهو شاهد على ذوق رسمي لأنه يعطي دوراً متعمداً كبيراً للأفكار وللتفكير الثقافي والولع بالتاريخ مشخصا موضوعات مؤنتكة[٣] antiquisants ومؤكداً على حماسة وطنية وسياسية ودينية، وهو تعبير عن أفكار اجتماعية أو مدينية، انتهازية أحياناً أو عابرة. الرسامون الإطفائيون يتعاطفون مع التشكيلات التصويرية الكبيرة العارفة المنظمة بدقة وهم يرتبون بتقصّد مستويات اللوحة ويعرفون سلفاً طريقة توازن الكتل الملونة، وهو ما تشهد عليه أعمال فنانين مثل بوكيرو Bouguereau وكورمون Cormon ولورونس Laurens وفلاندران Flandrin ومينار Ménard وجيروم Gérôme وروشكروس Rochegrosse وغيرهم المنهالة عليهم الطلبات في وقتهم من الخواص ومن معارض الصالون الباريسي الشهير. ظهر المصطلح «فن الإطفائيين» عام ١٨٨٨ حسب القاموس الفرنسي (روبير)، وهو يلمّح دون شك للخوذ اللماعة لبعض الشخصيات في أعمال كبيرة الأحجام من ذلك الوقت التي تذكر بالإطفائيين. بعض المصادر تقول إن للمصطلح علاقة بمدينة بومپي Pompéi الرومانية التي غمرها البركان وأخرى تقول إن الكلمة توحي أيضاً بكلمة فرنسية أخرى هي pompe أي الفخامة. نهاية القرن التاسع عشر شهدت أسلوباً إطفائياً مُلطَّفاً من دون التخلص نهائياً من نزعاته الموصوفة.

علينا أن نتذكر مفارَقة أن «الأكاديموية» قد عارضت غالباً التصوير الواقعي réaliste لكوربيه Courbet ثم عارضت الانطباعية، مع عدم نسيان أن الحدود في ذلك الوقت كانت غامضة: لأن الأكاديمي أوغست تولموش Uguste Toulmouche كان حامياً وراعياً لكلود مونيه وكان الأكاديمي الآخر جيروم Jean-Léon Gérôme يساعد مانيه في بداياته.

الأعمال الثمانية يمكن أن تكون فناً إطفائياً ذا نزوع أسلوبي متدنٍّ. والصفة الأخيرة هي ترجمة من طرفنا للمفردة الفرنسية kitsch التي لا نعرف لها ترجمة في العربية.

المسيح ملكاً متوَّجاً بتاج ذهبيّ ومثله السيدة العذراء وما شابه ذلك وصلت قمة رداءتها، سنقول «إطفائيتها» متابعين المصطلح الفرنسي، في أعمال الكنائس التبشيرية الأميركية وغيرها ممن يحذو حذوها في الشرق الأوسط حيث يظهر المسيح شاباً وسيماً، بعيون زرق ونظرة إغرائية أكثر مما هي تائهة، ولحية شقراء مرتبة وثوب فضفاض يليق برجل متأمل رخيّ البال، أحياناً يظهر كأنه متمرد هيبي من شمال القارة الأوروبية. إنها الآن صورة للمنتصر القوي وقد أُسقطتْ على المشهد الديني المولود في الشرق الأوسط. سيظهر ما يشابه ذلك من صور للإمام علي وأحفاده وهي تقدم لهم صوراً مزوَّقة وهيئات مرتبة وعمائم افتراضية وطلعة تستهدي بالدُرْجة التي سادت في العشرين سنة الأخيرة من القرن العشرين.


رقم ٧٥: رؤية نهاية القرن العشرين للمسيح في بعض الأوساط الأميركية والأوروبية التبشيرية، انطلاقاً من صورة فوتوغرافية غالباً.


رقم ٧٦: عمل آخر للسيد المسيح انطلاقاً من رؤية تزويقية شمال أوروبية.



رقم ٧٧: الإمام علي، وسيدة من آل بيت النبي تحمل رضيعها. الكتابة إلى الأعلى: «السلام عليك يا مولود الكعبة، السلام عليك يا علي بن أبي طالب». إلى الأسفل «يا علي». إيران والعراق.

الجمال الافتراضي لهذه البورتريهات الأربع (الأرقام من ٧٥ إلى ٧٨) يتابع بهرجاً تزويقياً يحسبه إعلاءً من شأن القديسين والأولياء الصالحين. إنه فن «كيتش: kitsch» والكلمة من أصل ألماني غير أكيد اشتقاقياً. والغريب أنها موجودة في العامية العراقية بالمعنى نفسه «كجّه» بجيم عراقية مشددة. صارت الكلمة عالمية للتعبير عن الذوق الرديء مقارنةً بالقوانين المرجعية canons للفن والحاجيات الفنية objets d'art. دخل المصطلح الاستخدام بالصدفة قليلاً بين الأعوام ١٨٦٠ ـ ١٨٧٠ في بافاريا. والمصطلح على صلة وثيقة بفكرة ما هو غير أصلي l'inauthentique وتحميل الأمر أكثر مما يحتمل والذائقة الفاسدة. وكان يشير في بدايات استخدامه إلى «النتاج الفني والصناعي للحاجيات الرخيصة» والمفهوم وثيق الصلة بالبضائع الصناعية الاستهلاكية الجماهيرية ذات الذوق المتدنّي المُزخرَف والتزويق الكماليّ التي تستنسخ الأعمال الشهيرة. ومن الأمثلة اليوم على ذوقٍ

«كيتش» النسخ البلاستيكية للحيوانات، الحاجيات التي تعلق أمام سائقي المركبات،... إلخ مما هو موجّه إلى جمهور قليل الحسّاسية للفن الرفيع[٤].

بورتريهات المسيح الأخيرة أعلاه ومنها صورتا علي وولده الحسين تندرج في فن «كيتش» للأسباب نفسها: إنتاجاً مقلِّداً واستهلاكاً وجمهوراً مستَهْلِكاً وطابعاً فنياً. وإذا ما كانت نظرة المسيح في ذينيك العملين وحاجباه يتابعان مثالاً أنثوياً ناعماً، فإنهما في الصورتين الإسلاميتين يتابعان مثالاً أنثوياً شرقياً منطوياً على الأسرار الحسية. إنهما مسوَّيان عمداً لكي يعبّرا عن هذا النسق الخاص من الجمال. ومن جديد لدينا تقليد صارخ للفن المسيحي حتى أن صورة مريم العذراء تظهر الآن جوار الإمام علي ضمن نسخة مُؤَسْلَمَة. بينما تظهر جل الرموز المعروفة في الفن المسيحي جوار الإمام

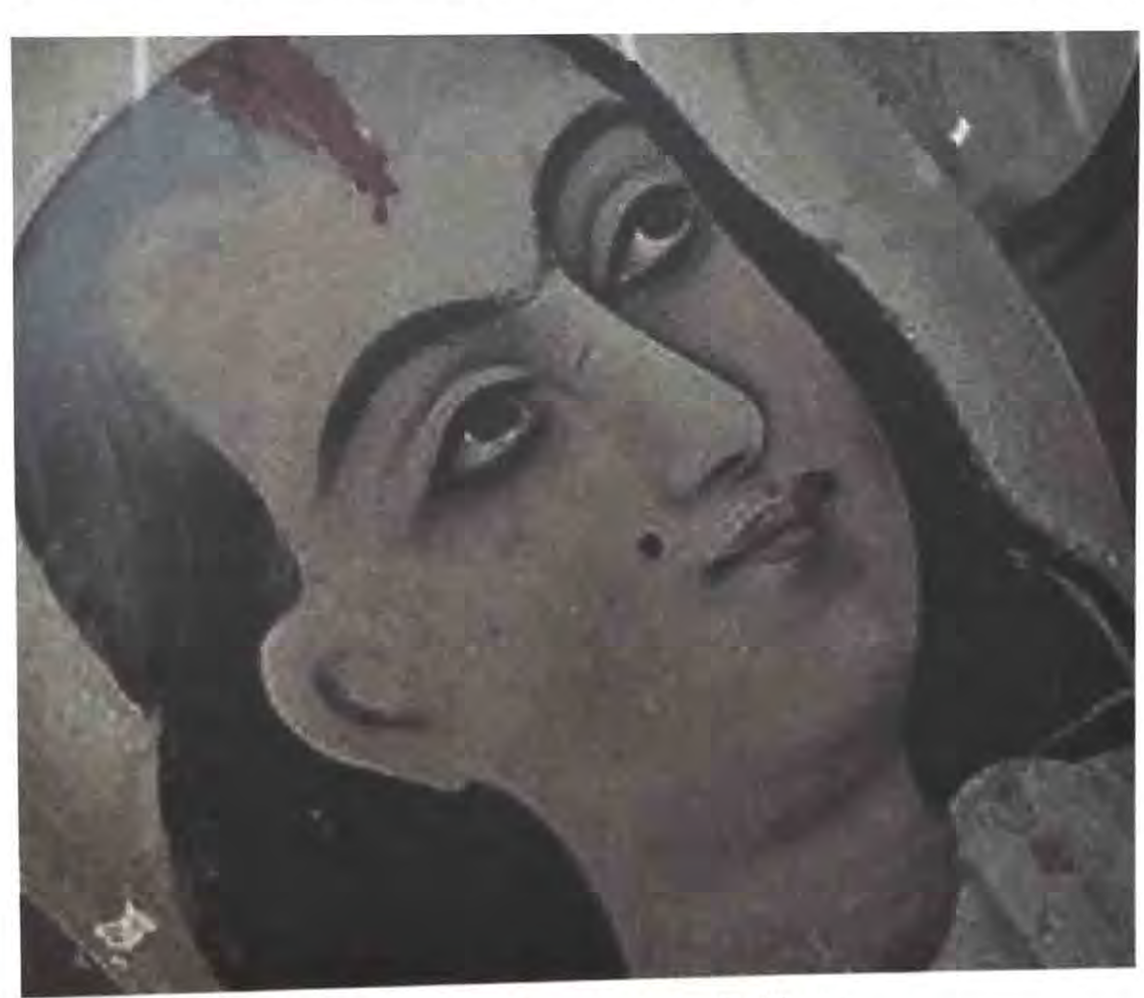


رقم ٧٨: صورة للإمام الحسين بن علي يحمل طفلاً قتيلاً ودمعة على خده الأيسر. كتابة بالفارسية والعربية.

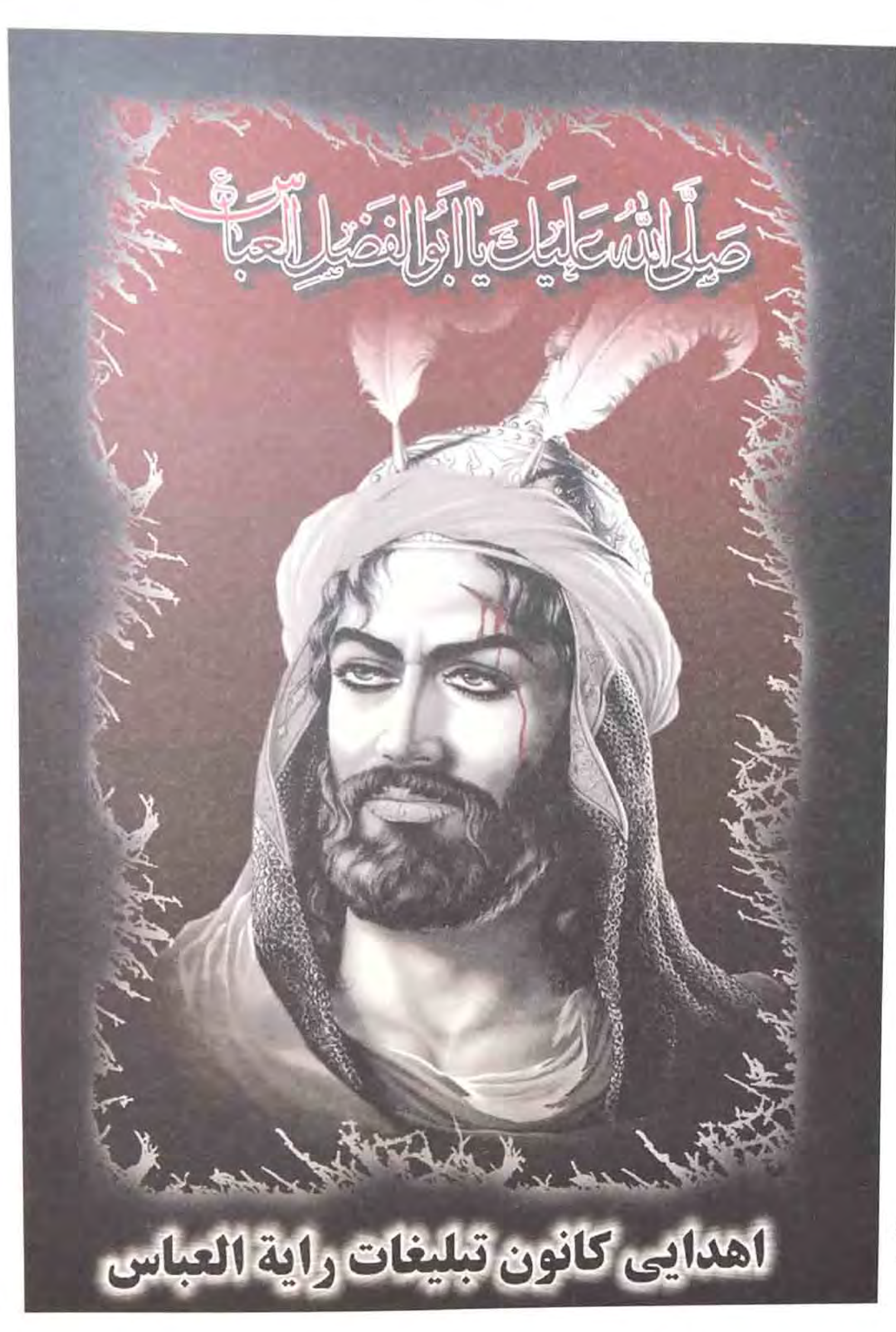
الحسين: الهالة والملائكة والسماء الزرقاء. إنه يشيع طقساً سبق لنا التعرف عليه في أمثلة مسيحية كثيرة. ومرة أخرى يتأسلم الفن المسيحي بمناسبة واقعة الطفّ الشهيرة. العناية بالنور المسلط على الوجه أو المشعّ منه، ظاهرة في النماذج الأربعة غير أنها مشدّد عليها في صورتي المسيح بسبب الألوان المستخدمة لوجهٍ منفرد، وغير واضحة بسبب احتشاد التكوين والبهرج اللونيّ الذي يكتنف مجمل صورتي الإمامين علي والحسين.

هذا النوع من الجمال هو «جَمَال بدائي»، من طبيعة غير مثقفة، ومثاله الأعلى متخيَّل أو مستمد من أدبيات وأشعار قديمة. وإذا ما كنا نرى في مثاليْ المسيح طابعه الموصوف هذا أيضاً فإننا نرى في التصوير الفارسي منذ القرن الثامن عشر (وفي الفن الشعبي العربي أيضاً) نماذج تطبّق على الأئمة أنفسهم عليهم السلام معاييرَ جمالية مثالية أنثوية في الحقيقة، بنظرات أنثوية صارخة وشفتين مزوَّقتين بالحمرة القانية (الرقمين ٧٩ و٨٠).

أنثوية ليست من نفس الحقل الدلالي والقصدية الخنثوية التي رأيناها في عمل دافنشي (ولسنا البتة هنا في معرض المقارنة التشكيلية والأسلوبية) للتعبير عن الاكتمال الأعلى للجمال المطلق الذي



رقم ٧٩: تفصيل من عمل جداري فارسي سبق الاستشهاد به عن واقعة الجمل. إيران.



رقم ٨٠: الإمام العباس في عمل حديث. إيران. طباعة.

ليس من جنس الذكر ولا الأنثى. نحن أمام أنثوية خارجة من تعبير فطري، مُحَسَّن السذاجة، يظن أن الجمال الوحيد الممكن للرجال هو الجمال القريب فحسب من الأنثى، بل من مثال جمالي مخصوص لها قد لا يتفق معه البعض. وفي سياق تصوُّر عن جَمَال أحادي الأبعاد وثابت على قيم تصويرية نهائية، يتشابه الجميع: ها هنا صورة الإمام العباس التي تشابه في مكان آخر صورة الإمام الحسين التي تشابه بورتريهات الإمام علي. «واقعية من نمط خاص» لا شيء فيها من الواقع سوى تصوراتنا عنه، لا شيء سوى إتقاننا للقليل من الأدوات التصويرية (أي التعبيرية) التي نحسبها النهاية في الإتقان التعبيري والتقني، أين منها البورتريهات الشعبية، الفطرية، الصريحة بفطريتنا التي تسمح لنا بالتخيُّل على الأقل.

الإمام علي بوصفه «الراعي الصالح»

فكرة الراعي الطيب (أو الصالح في المصطلح المسيحي العربي) ترقى إلى جلجامش لا ريب. في الملحمة الشهيرة يرد أكثر من مرة أنه:

«جلجامش راعي مدينة أوروك، هو الراعي...... الجسور، المتفوق، العارف والحكيم»

الإله دموزي (تموز) كان أيضاً راعياً قام بمغامراته الغرامية مع إينانا (عشتار) في بيته الرعوي. والفكرة معادل للسياسة بالقسط والصبر على القطيع ـ الجماعة المُسَاسة. استلهمت الفكرة من الأدبيات الرافدينية ودخلت إلى الديانات التوحيدية، المسيحية واليهودية والإسلام. هناك أعمال تشكيلية آشورية تمثل ملكاً يحمل تيساً (لا نعرف فيما إذا كان المقصود به جلجامش، رقم ٨١) تشير بالضبط إلى مشكلة الراعي الصالح الرمزية هذه عينها.



رقم ٨١: ملك آشوري يحمل تيساً.



رقم ٨٢: المسيح الراعي الصالح، نحت من القرن الثالث الميلادي.

لقد قُدِّم المسيح في القرون الميلادية الأولى، في الفن التشكيليّ، بوصفه «الراعي الصالح» الذي كان يُرسم وهو يرعى أغنامه أو يرفع حَمَلاً. لم يكن المسيح بالطبع راعياً بالمعنى الحرفي للكلمة، كان نجّاراً. تنطلق فكرة الراعي المرسومة أو المنحوتة كثيراً في القرون الثلاثة الأولى من عمر المسيحية، من أقوال السيد المسيح: «أنا هو الرَّاعي الصالح والراعي الصالح يبذل نفسه عن الخراف. خرافي تسمع صوتي وأنا أعرفها فتتبعني. وأنا أعطيها حياة أبدية ولن تهلك إلى الأبد ولا يخطفها أحدٌ من يدي» (يوحنا ١٠: ١١، ٢٧ - ٢٨) «لأنكم كنتم كخرافٍ ضالةٍ، لكنكم رجعتم الآن إلى راعي نفوسكم وأسقفها» (١ بطرس ٢: ٢٥).



رقم ٨٣: السيد المسيح راعياً. القرن الثاني أو الثالث للميلاد.

يذكر اللاهوتيون المعاصرون أن فكرة الراعي بوصفها صورة عن الرحمة الشاملة إنما هي جد معروفة في الكتاب المقدس لأن الرب نفسه يُقارن عادة بالراعي (مزمور ٢٣)، كما أن كبار شخصيات التاريخ العبري كانت من الرعاة مثل إبراهيم وموسى وداود، لكنهم ينسون أصلها الرافديني الذي يخاف الكثيرون من نتائجه. يظهر المسيح - الراعي في تمثيلات بصرية أخرى وهو يحمل ليس نعجة بل تيساً وبين أقدامه نعجة وتيس، وهو ما قد يكون استشهاداً بإنجيل متى (٢٥) حيث التيوس تمثل الآثمين بينما النعاج الخيّرين. عادة ما يجري تصوير المسيح وهو يحمل خروفاً بمعنى أنه المخلّص والمنقذ، وهناك تصاوير تقدّم الخراف ماشية خلفه حسب (إنجيل يوحنا، الفصل العاشر) بوصفه راعياً صالحاً ودليلاً وطريقاً للحياة.

هناك عنصر آخر لانتشار فكرة الراعي الصالح برؤية فخمة لاحقة، في أعمال جمة يظهر بها السيد المسيح راعياً بثياب رومانية عريقة وليس بلباسه المحلي الفعليّ، كما في مثال موزاييك ضريح غالا بلاسيديا Galla Placidia في مدينة رافينا Ravenna الإيطالية (رقم ٨٤): بعد وقت قصير من تبنّي روما للمسيحية ديناً رسمياً، فإن صورة المسيح قد خضعت إلى ترميم جذري من أجل مساجلة وإقناع أولئك الرومان الحداثيين آنذاك حيث كان يتوجب تحويل يسوع من ابن نجار يهودي إلى ملك عظيم في السماء.

ولتفسير ذلك يُقدَّم التحليل التالي: لم يكن الأباطرة البيزنطيون الذين كانوا يندرجون في تقاليد ذاهبة من جديد في مجد روما الإمبراطورية الدنيوية، بقادرين على التماهي مع صورة المسيح الفقير كما كان بالفعل. لذا توجّب إسباغ الثوب الروماني الفضفاض على المسيح وليس ثياب النجّار المتواضعة. يذكر معلق أميركي طريف أن المسيح يبدو بذلك الثوب الروماني وكأن أسلاف مُصَمِّمَيْ الأزياء الشهيرين المعاصرين أرماني Armani وكوجي Gucci قد أنجزا له ثيابه التي ليست بحال من ثياب محلات بيني الأميركية الشهيرة للملابس [الشعبية] الجاهزة(٥).

فكرة الراعي تضرب بجذورها عميقاً في تاريخ البشرية، وفي تاريخ الفن كذلك. صرنا نعرف منذ أول مؤرخي الفن الأوربيين، فازاري Vasari، أن «[فكرة] الفنان بوصفه راعياً شاباً مستلهمة من تقاليد شفهية تتعلق بحياة الرسام جيوتو Giotto المولود في فلورنسا»(٦). لقد اختلقتْ لجيوتو سيرة حياة خارقة صارت في المخيلة الأوروبية سيرةً لحياة الفنانين جميعاً بوصفهم الفنانين المقدَّسين divino artista الذين عاشوا طفولة خارقة للعادة موهوبة تشكيلياً l'enfant prodige من دون دراسة أو تمرين مزودين بعيون بارعة تلتقط غريزياً وتنقل الواقع حرفياً، مثل آلة تصوير. يبرهن كتاب (**صورة الفنان L'Image de l'artiste**) الذي كتبه مؤرخ فن وسوسيولوجي هما كريس وكروتس، بالأمثلة على الفكرة القائلة أن أسطورة الفنان الموهوب غريزياً تبدأ في حالات ليست نادرة ببداياته (راعياً) في الحقول واكتشافه أثناء عمله الرعوي الموهبة التشكيلية في نفسه.

إن فكرة «الرعية» الشائعة في الأدبيات التراثية العربية الإسلامية تصدر من النبع الرافديني نفسه. قال الرسول: «كلكم راعٍ وكلكم مسؤول عن رعيته»، وهو مجاز يضرب عميقاً في المراجع ذاتها.

أحد أئمة آل البيت يظهر أيضاً راعياً طيباً. لم يكن ممكناً أن يظهر علي بن أبي طالب راعياً حيث هناك ما يمنع من ذلك: أنه لم يمارس الرعي البتة في حياته، وأنه ثانياً أرفع وأكثر سمواً في المخيال الشعبي من أن يكون حتى راعياً بالمعنى المجازي. لذا يظهر حفيده الإمام الرضا، كما نظن، في عمل إيراني، بلوحةٍ ذات إطار مزين بالكتابات الفارسية بوصفه الراعي الفاضل. الحقيقة أنها استعارة مباشرة من بورتريه الإمام علي بالتفاصيل جلّها.



رقم ٨٤: المسيح بوصفه راعياً صالحاً، نحو العام ٤٢٥ بعد الميلاد. موزاييك. ضريح غالا بلاسيديا Galla Placidia في مدينة رافينا Ravenna الإيطالية.

الإمام الرضا هو ثامن أئمة الشيعة (٧٦٥م ـ ٨١٨م) عاصر هارون الرشيد والأمين والمأمون الذي أمر بإحضاره من المدينة إلى (مرو) بصحبة جماعة من العلويين، ليعرض عليه ولاية العهد من بعده، وقد قبلها على مضض. غير أن الأمور انتهت بدسم السمّ له وقتله، فدفن في طوس (مشهد) في إيران. كان رجلاً مثقفاً وجادل اليهود والنصارى والصابئين والبراهمة والملحدين والدهرية، ومن بينهم ثاوذورس أبو قرّة مؤلف (ميمر في إكرام الأيقونات) سالف الذكر. وهذا من الصدف السعيدة في التاريخ. يحتفظ مؤرخو الشيعة بمختصر للحوار اللاهوتي الذي دار بين الإمام الرضا وأبي قرة[٧] «المحدِّث» ولا يحفظون ما قد يمكن أن يكون دار بينهم بشأن فن التصوير. وأحسب أن صور أئمة الشيعة لم تكن موجودة حينها في القرن التاسع الميلادي، لأنها لو وجدت لجادل أبو قرة بشأنها الإمام الرضا أو لقال ذلك في كتابه ضمن حججه ومنطقه القوي الجريء. لقد كانت منتشرة إذن زمن الدولة البويهية كما أسلفنا بعد أربعة قرون تقريباً من ذلك اللقاء.

يسمّى الرضا أيضاً «الإمام الضامن» لأنه كان مسكن الفقراء والمحتاجين والرعاة والمسافرين بل الهائم من الحيوان: «عن عبد الله بن سوقة، قال: مرّ بنا الرضا عليه السلام، فاختصمنا في إمامته، فلمّا خرج خرجت أنا وتميم بن يعقوب السرّاج من أهل برقة، ونحن مخالفون له، نرى رأي الزيدية، فلمّا صرنا في الصحراء، فإذا نحن بظباء، فأومأ أبو الحسن عليه السلام إلى خشف منها،

فإذا هو قد جاء حتّى وقف بين يديه، فأخذ أبو الحسن يمسح رأسه، ودفعه إلى غلامه، فجعل الخشف يضطرب لكي يرجع إلى مرعاه، فكلّمه الرضا بكلام لا نفهمه فسكن».

لعل لقبه الضامن، يفسّر لنا فحوى اللوحة (رقم ٨٥) بالترابط مع حكاية قد تؤوِّل مباشرة سبب حضور الغزال جوار الذئب في اللوحة. ففي مرويات الشيعة عن أحدهم: «كنت في أيام شبابي أتعصب على أهل هذا المشهد وأتعرض الزوار في الطريق وأسلب ثيابهم ونفقاتهم ومرقعاتهم. فخرجت متصيداً ذات يوم، وأرسلت فهداً على غزال، فما زال يتبعه حتى ألجأه إلى حائط المسجد، فوقف الغزال ووقف الفهد مقابله لا يدنو منه، فجهدنا كل الجهد بالفهد أن يدنو منه، فلم ينبعث وكان متى فارق الغزال موضعه يتبعه الفهد فإذا التجأ إلى الحائط وقف، فدخل الغزال حجراً في حائط المشهد، فدخلت الرباط فقلت لأبي النصر المقرئ: أين الغزال الذي دخل ههنا الآن؟. فقال: لم أره؟. فدخلت المكان الذي دخله فرأيت بعر الغزال وأثر البول، ولم أر الغزال وفقدته. فنذرت لله تعالى أن لا أوذي الزوار بعد ذلك ، ولا أتعرض لهم إلا بسبيل الخير».

وحكايات مثلها موصولة بالإمام علي، وأخريات موصولة بالنبي محمد: «عن علي قال: مرَّ رسول الله ﷺ بظبية مربوطَةٍ بطَنَبِ فسطاط، فلما رأت رسول الله ﷺ أطلق الله عز وجل لَها من لسانها فكلمته. فقالت: يا رسول الله إني أمّ خَشَفَين عطشانين وهذا ضرعي قَد امتلأ لبناً فخلّني حتى أنطَلِق فَأرضِعهَا ثُمَّ أعُودُ فَتَربطِني كَما كُنتُ. فَقالَ لَهَا رَسولُ اللهِ ﷺ: كَيفَ وَأَنتِ رَبيطَةُ



رقم ٨٥: لوحة إيرانية يظهر بها الإمام الرضا. مؤرخة بعام ١٩١١م.

قَومٍ وَصَيدُهُم؟. قَالَتْ: بَلَى يَا رَسولَ اللهِ! أَنَا أَجِيءُ فَتَربِطِنِي أَنتَ بِيَدِكَ كَمَا كُنتُ...» إلى آخر الحكاية. ومثل هذه الحكايات موجودة في قصص القديسين المسيحيين أيضاً.

مثل لوحة الإمام راعياً هناك العديد من قطع النسيج التي كانت تستورد من إيران إلى العراق وتعلّق في منازل الشيعة.

إن حامي المسافرين وشفيعهم في المسيحية هو القديس كريستوف الليسي Saint Christophe de Lycie الذي برزت أهميته منذ القرن الخامس الميلادي في بيتاني Bithynie حيث كرست له كنيسة (بازيليك). واسمه يعني «حامل المسيح» وهو حامي المتنقلين بوسائط النقل كلها. ويُرسم في أيقونة حاملاً الطفل يسوع على كتفه وسائراً به. تقول الأسطورة إنه عثر على طفل جد ثقيل ثم اكتشف أنه المسيح. يُحتفل به في الشرق يوم ٩ أيار (مايو) وفي الغرب في ٢٥ تموز (يوليو) وحديثاً في ٢١ آب (أغسطس).

الأئمة الإثنا عشر وحواريو السيد المسيح الإثنا عشر

بعد ذلك كله نعرف أن أئمة الشيعة اثنا عشر مقابل حواريي المسيح الاثني عشر. كيف وقع هذا الاتفاق؟ وهل هناك دلالة في الرقم ١٢؟ من أين يخرج هذا الرقم المقدّس إذن؟

يقال إن العدد اثني عشر يحيل إلى الامتلاء، ويُعتبر عدداً روحياً. البابليون أول من قسّم دائرة البروج إلى ١٢ برجاً، وكانوا يَقرنون كل شهر من شهور السنة بِبُرْج من الأبراج. أما جبل الأولمب (Olympus mountain) فهو مقرّ لآلهة اليونان وعددهم ١٢ وأولهم زوس (Zeus). ومثلهم عدد آلهة الرومان اثنا عشر إلهاً وأولهم جوبيتر (Jupiter). كما قسّم الصينيون السنة إلى ١٢ شهراً في ستة فصول.

ويتردد الرقم في العهد القديم، فهناك اثنا عشر بطريكاً أو نبيّاً. ويذكر سفر التكوين أن إسماعيل وَلَدَ ١٢ رئيساً. ويشير هذا العدد عند العبرانيين إلى عدد دورات القمر السنوية. ويرى البعض أن عدد الأسباط الإثني عشر له علاقة بالخدمة الدينية في المعبد. وعند المسيحيين يبلغ عدد الأعياد الكبيرة ١٢ عيداً تُمثِّل مراحل التدبير الخلاصيّ هي البشارة والميلاد والتّقدمة إلى الهيكل والعماد وقيامة إليعازر والتَّجلّي ودُخول المسيح إلى أورشليم والصَّلب والنُّزول إلى اليمبس أو القيامة والصُّعود والعنصرة وانتقال السَّيّدة. واختار السيد المسيح اثني عشر رسولاً (متى ١٠: ١). وعند المسلمين وُلِدَ لإسماعيل من بنت مضاض بن عمرو اثنا عشر ولداً هم آباء العرب المُستعرِبة. وبالنسبة للشيعة الاثني عشرية وتسمى أيضاً الشيعية الإمامية أو الموسوية، فهناك اثنا عشر إماماً أوَّلهم الإمام علي وآخرهم محمد المهدي الذي «غاب»



رقم ٨٦: عمل شائع في أوساط الشيعة يمثل الأئمة الإثني عشر. الإمام الثاني عشر غائب عن الصورة هذه لأنه الإمام «الغائب».

و«اختفى» سنة ٢٦٦هـ في سرداب في مدينة سامرّاء، ويُلقَّب بالحُجّة وصاحب الزمان وخاتم الأئمّة والأوصياء، وسيعود بعد غيبته إلى الأرض لِيَردّ إليها العدل والإنصاف.

وذُكر النقباء الاثنا عشر في القرآن: «وَلَقَدْ أَخَذَ اللّهُ مِيثَاقَ بَنِي إِسْرَائِيلَ، وَبَعَثْنَا مِنهُمُ اثْنَيْ عَشَرَ نَقِيباً وَقَالَ اللّهُ إِنِّي مَعَكُمْ لَئِنْ أَقَمْتُمُ الصَّلاَةَ وَآتَيْتُمُ الزَّكَاةَ، وَآمَنتُم بِرُسُلِي وَعَزَّرْتُمُوهُمْ وَأَقْرَضْتُمُ اللّهَ قَرْضاً حَسَناً لَّأُكَفِّرَنَّ عَنكُمْ سَيِّئَاتِكُمْ وَلأُدْخِلَنَّكُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ فَمَن كَفَرَ بَعْدَ ذَلِكَ مِنكُمْ فَقَدْ ضَلَّ سَوَاء السَّبِيلِ» (١٢ المائدة). وأفادت بعض الروايات الشيعية المنسوبة إلى النبي أن الأئمة من بعده اثنا عشر على عدد نقباء بني إسرائيل.

المقاربة بين نقباء بني إسرائيل (الأسباط) والأئمة الشيعة الإمامية مفيدة في إيضاح معنى التصوير الديني الشعبي الشيعي. على اختلاف المعالجات اللونية والقدرات التقنية للرسامين يظهر شيء واحد ثابت: الإمام علي يتوسط الأئمة الشيعة المعصومين. أحياناً نرى هالة من النور بدلاً من الإمام الغائب المنتظر. وضعيه التكوين تكون غالباً على شكل مثلث قمته الأمام علي في المستوى الأول من الصورة. مرات يظهر الجميع بمستوى واحد على شكل خط مستقيم. هذا التشكيل يماثل تشكيل الأيقونات التي تقدّم عيد العنصرة في الديانة المسيحية.



رقم ٨٧: عيد العنصرة بريشة الأب جون - بيير.



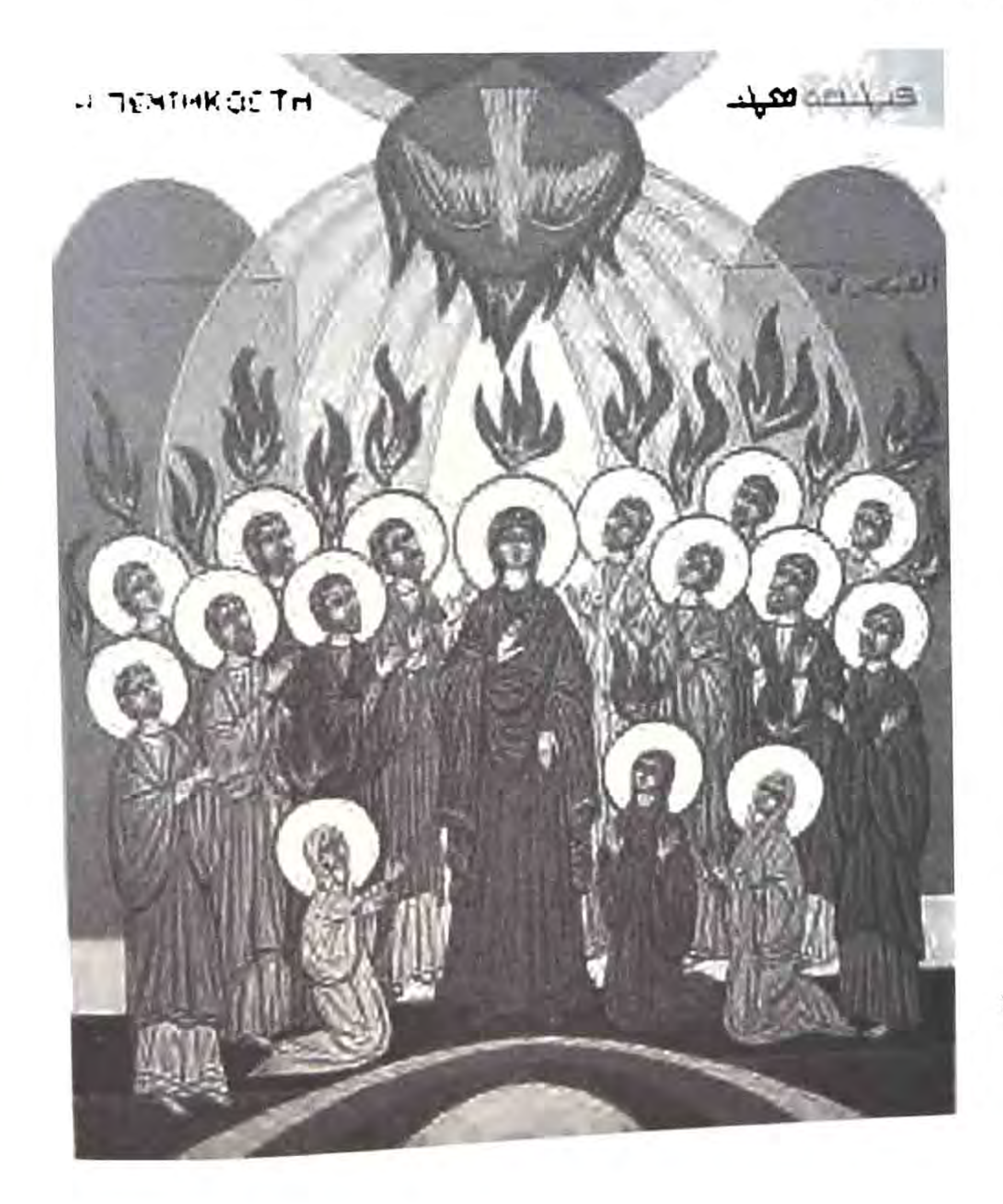
رقم ٨٨: وفق الأيقونة الأولية التي ترقى للقرن السابع عشر، على حاجز l'iconostase دير ستافرونيكيتا Stavronikita في جبل آثوس.

ويوم العنصرة pentecôte هو من أصول احتفالية يهودية وكان بالأصل عيداً زراعياً للحصاد. ثم تطور بعد الخروج من مصر ابتداءً من القرن الثاني قبل الميلاد وأصبح ذكرى نزول «الشريعة» في طور سيناء. مَنحتْ «الشريعة» العبرانية خمسين يوماً بعد الفصح للعبور من أرض العبودية إلى صحراء الحرية. ولذلك تستخدم في اليونانية للعيد كلمة تتضمن معنى الخمسين وتقارب المفردة الفرنسية Pentecôte. أما كلمة «عنصرة» فهي لفظة عبرانية بمعنى اجتماع أو محفل. ويقع في اليوم نفسه الذي كان اليهود فيه، حسب سيرة إنجيل يوحنا، يضحّون بحمَل للتمهيد لعيد الفصح Pâque، حَمَل الله، المسيح على الصليب، لكي يُبعث غداة اليوم الثاني. في اليوم ذاته الذي كان اليهود يحتفلون به بتلقي التوراة احتفل المسيحيون بتلقي رحمة المسيح. في يوم العنصرة (الخاص باليهود) اجتمع الحواريون وموالو المسيح ومريم الاثنا عشر بذكرى يوم الخمسين ذاك، منتظرين موعد التعميد «بالروح القدس» (أعمال ١:٥). العنصرة هي إذن تتويج للفصح، لأن المسيح بعد أن أنهى عمله على الأرض، وانتقل إلى الأب، أرسل الروح القدس إلى الحواريين وعبرهم للبشر جميعاً.

في أيقونات العنصرة يظهر الرسل الإثنا عشر. والأعداد اثنا عشر وسبعة وأربعون هي أعداد كتابية مقدّسة. اثنا عشر هو عدد أسباط إسرائيل، أي أن الحواريين (أو الرسل) هم أسباط إسرائيل الجدد، فهم بالنتيجة دعائم الكنيسة التي كانت تتأسس للتو حينها. الكلمة اليونانية المُترجَمة «رسول» في العهد الجديد هي «أبوستولوس» (apostolos) وهي مشتقة من الفعل أبو ستلين (apostellein)

بمعنى يرسل فمعناها: «رسول مرسل، مبعوث»، وليس بمعنى النبي كما تفهمه الثقافة الإسلامية.

إن مخطط schéma أيقونة من أيقونات العنصرة يقوم عموماً (انظر نمط أيقونة جبل آثوس أعلاه)[٨] على تقديم إطار احتفالي هو المنزل الذي يضم الحواريين تلك اللحظة من الزمن. يقدمون جالسين في إيوان على مصطبة خشبية بمسند عال على شكل نصف دائرة، وهي المصطبة المستخدمة في العصور الأنتيكية للتدريس في مدارس الفلسفة. على أن مكان الأستاذ يظل شاغراً في الأيقونة. وإلى جانبي التجويف المركزي يجلس الحواريون الاثنا عشر بمجموعتين اثنتين: إلى الأعلى كل من الحواريين بطرس Pierre وبولص Paul يمسك بكتاب يتضمن أعماله. ثم الإنجيليون الأربعة ممسكين بالكتاب المقدس: متى Matthieu ولوقا Luc يميناً، ويساراً يوحنا Jean ومرقص Marc. وبالتقدّم باتجاه المشاهد يميناً لدينا الحواريون سمعان Simon وبرثولماوس أو نثنائيل Barthélémy وفيلبس Philippe (أو يهوذا Jude)، ويساراً: أندراوس André ويعقوب بن زبدي (وهو القديس جاك Jacques) وتوما Thomas.



رقم ٨٩: حواريو المسيح الاثنا عشر، ايقونة مارونية، لبنان.

من لا يمسك بالإنجيل منهم فهو يمسك بملفوفة ترمز إلى ما هو مكتوب من أجلهم في (القانون) و(الأنبياء). إلى الأسفل في وسط الإيوان (أو الجناح exèdre) ينفتح تجويف معتم يخرج منه نصفياً النبي يوئيل(٩) يحمل الملفوفات الاثنتي عشرة لأنه في حالة تنبؤ بهبوط الروح القدس. في بعض الأيقونات ثمة شخصية أكبر حجماً قليلاً من الأخريات وهو إمبراطور يمثل العالم المسيحيّ، ويرمز إلى اقتراب موعد تكوين الكنيسة.

وصول الروح القدس المفاجئ للحواريين المجتمعين يُطرَح أيقونياً بثلاث طرق، **الأولى**: من سماوات يُرْمَز لها بقوس دائرة رمادية زرقاء أعلى الأيقونة ومنها تخرج اثنتا عشرة قناة تؤدي إلى أنوار فوق رؤوس الحواريين. في أيقونة آثوس الموصوفة لا تكلّل الهالات الحواريين، فيما هم مزوّدون بها في عدة أيقونات روسية، وفيها نرى الأشعة وقد وصلت حتى أطراف الهالات.



رقم ٩٠: أئمة الشيعة الاثنا عشر، صورة من الفن الشعبي الشيعي، العراق.
الإمام الغائبُ «حاضرٌ» هنا ويُرمز له بضوء يكتنف وجهه.

الطريقة **الثانية**: ستارة حمراء معلقة بطريقة ما من أعلى البناية التي يتواجد فيها الحواريون (الرسل)، وهي تصوِّر هابطة من خارج المكان لكي لا يحس المشاهد أن البناية تحتجز المجتمعين. الطريقة **الثالثة**: يشكِّل الحواريون وحدة مضمومة لبعضها بديناميكية كبيرة. وعبر المنظور المقلوب perspective inversée لا يبدون متساوين: حيث لدينا في الحقيقة انطباع مفاده أن تمثيل من هم في الأعلى أكبر قليلاً ممن هم أقرب إلينا. وإذن فما هو بعيد يأتي إلينا وما هو قريب يمّحي قليلاً.

الحواريون هم في آن واحد معنا لأن نصف القوس هذا ينفتح نحونا كما أنهم مع الله المحيط بكل شيء.

هذا الأمر يمكن أن يقال عن أي أيقونة. الجناح exèdre هو علامة دالة على الكنيسة المولودة للتو. نلاحظ أن «أم الرب» لم يقع تمثيلها رغم أن «أعمال الرسل» تشير إلى حضورها أثناء اجتماعات الحواريين للصلاة (أعمال ١: ١٤)، لكنها تحضر في أيقونات أخرى (انظر رقم ٨٩: أيقونة مارونية).

يمكننا أن نلتقي بالمئات من الأيقونات التي تمثل الحواريين يتوسطهم يوئيل أو مريم، مثلما يتوسط الإمام علي بن أبي طالب أحفاده. الفارق بين الاثنين أن عدد الحواريين يبلغ الاثني عشر أضف إليهم يوئيل (أو مريم) في الوسط بينما يبلغ عدد أئمة الشيعة مجتمعين الاثني عشر بمن فيهم الإمام علي في الوسط. لعل يوئيل (أو أم الرب) الحاضر في أيقونات العنصرة هو النبي محمد الغائب في غالبية تصاوير الشيعة. في أيقونة العنصرة يبلغ عدد الشخوص ثلاثة عشر شخصاً وفي التصوير الشعبي الشيعي اثني عشر شخصاً. لكن ليس دائماً كما سنرى.

نجد هنا دَيْن التصوير الشعبي الشيعي الجديد لأيقونة العنصرة: الأئمة جالسون أرضاً بتقشف متعمد، متشابهين، متساوين لكنهم منقسمون إلى مجموعتين اثنتين ضمن منظور خطي هندسي يثير الشكوك حول دقته، وفيه يظل الأبعد بعيداً والأقرب، علي بن أبي طالب، قريباً من دون النزوع الكنائي لأيقونات العنصرة. هذا الترتيب الشيعي يستهدي بالتراتب الهرمي العائلي والسلطوي المعروف جيداً: قمة الهرم هو الأقدم (أي الأقرب في الصورة) وقاعدته الأحدث سناً (أي البعيد في الصورة). ومثلما يَصِلُ الروح القدس عبر السماوات إلى الحواريين مرموزاً لها بقبة وأشعة هابطة منها حتى رؤوسهم، تصل (الولاية) الموصى بها ربانياً، حسب الشيعة، إلى الأئمة الاثني عشر بالوسيلة الأيقونية نفسها تماماً، لكن بدلاً من القبة ثمة مصدر ضوئي غامض في أعلى الصورة. في الصورة الشيعية يغدو الأئمة نسخاً متقارِبَة مشابهة للإمام علي لأن أدوارهم ورسائلهم متشابهة وأصولهم العائلية واحدة، وهو ليس حال الأيقونة حيث الأدوار موزعة وحيث علاقات الدم العائلية ليست من الطبيعة نفسها بين الحواريين: بطرس كان أخا أندراوس، ويوحنا بن زبدي كان أخا يعقوب بن زبدي، يهوذا لَبَّاوس الملقب تَدَّاوس كان أخا يعقوب بن حلفى. ثمة علاقات أخوة بين نصفهم تقريباً فحسب، بينما في الإسلام الشيعي ثمة بينهم جميعاً علاقات أبوة ضاربة عميقاً في فكرة القبيلة العربية (الآل). ها هي أسماء أئمة الشيعة: علي بن أبي طالب، الحسن بن علي بن أبي طالب، الحسين بن علي بن أبي طالب، علي بن الحسين، محمد الباقر، جعفر الصادق، موسى الكاظم، علي الرضا، محمد الجواد، علي الهادي، الحسن العسكري، محمد بن الحسن (الغائب).

وإذا ما جلس الحواريون وسط إيوان (أو جناح exèdre) رمزاً لما سيكون بناية الكنيسة اللاحقة المعروفة اليوم، فإن أئمة الشيعة يجلسون في الخلاء حيث كل مكان على البسيطة يمكن أن يكون مسجداً للسجود. هنا نجد رمزية خفية في التصوير الدينيّ الشيعي الذي وهو يُتابع، بشكل أو بآخر، نمط الأيقونة المسيحية، فإنه يحاول التملّص منها مُعْلناً رموزه أي مفاهيمه الخاصة بعقيدته وإيمانه.



رقم ٩١: لأئمة الشيعة الإثني عشر، تركيا. طباعة.

التصوير الشعبي التركي للعلويين الأكثر جرأة في تشخيصيته يقدم شخصاً آخر متوسِّطاً الأئمة الإثني عشر (رقم ٩١). وهذا ليس بدعاً في التقاليد التصويرية التركية ـ العثمانية التي رسمتْ مرة في منمنمة واحدة صوراً للنبي والخلفاء الراشدين. في هذا المثال لدينا ثلاث عشرة شخصية مصوّرة في عمل واحد. النبي هو الشخصية المرجعية التي يخرج أئمة الشيعة من صلب ابنته فاطمة. الحلية الدائرية (medallion) التي نُفِّذ فيها العمل ليست غريبة على الفن اليوناني والبيزنطي. والكلمة حلية دائرية تستخدم عادة للتعبير عن الميداليا médaille، غير أن الميداليا تمثل شخصية أو واقعة لها وظيفة

تذكارية أساساً بينما الحلية الدائرية فلها استخدامات متنوعة، وهي إما تكون من الحِلي الدائرية أو البيضوية مما يُعلق على الرقبة أو تكون ميداليا من حجم كبير تشابه لوحة أو منمنمة تقدم على وجه الخوص بورتريهاً.



رقم ٩١ أ: حلية دائرية متأخرة من إيران والعراق والخليج. طباعة.

وإذن فإن هذه الحلية الدائرية medallion تجمع في حلقة واحدة الأئمة كلهم بدءاً من علي بن أبي طالب. ونظن أنها تستهدي بلوحات ورسوم عثمانية قدمت بالطريقة ذاتها سلاطين بني عثمان في أعمال معروفة. كما نظن أن الأعمال الإيرانية والعربية اللاحقة تستهدي، بدورها، بذلك كله (رقم ٩١ أ).

الإمام علي والقديس جورج قاتلا التنين

للتنين الخرافي حضور طويل في تاريخ الشعوب، ولعله من أصل آسيوي، ففي الصين وإندونيسيا واليابان يظل رمزاً للقدرة والحماية. الفرسان قاتلو التنين قد قُعِّدوا ومُنحوا مآثر عجائبية. ترقى الشهادات الوحيدة عن هؤلاء الفرسان لرسوم القرون الوسطى ولا يُعرف سبب وجودها أو انتشارها واسع النطاق. أشهرهم فيما بعد هو القديس جورج.

تجعل المرويات التقليدية المسيحية الشرقية من بيروت مكاناً للقتال الدائر بين القديس جرجس (أي جورج) والتنين. فمنذ القرون الوسطى اخترعت حكاية خروج التنين من بحر بيروت، ومصرعه برمح مار جرجس على الساحل، لذا يعتبر حامي مدينة بيروت. ويبدو أن مصدر تبجيل المسيحيين والمسلمين كليهما لمار جرجس يُفسَّر بقول المؤرخ صالح بن يحيى (ت ١٤٣٦) في كتابه **(تاريخ بيروت)**: «زعم النصارى أن في القديم خرج من بيروت تنين عظيم. فقرر أهل بيروت له، في كل عام، بنتاً يخرجونها إليه اتقاءً لشره. فوقعت القرعة، في سنة من السنين، على صاحب بيروت. فأخرج بنته ليلاً إلى مكان موعد التنين. فتوسّلت بالدعاء إلى الله. فتصوّر لها مار جرجس القديس. فلما جاء التنين، خرج عليه مار جرجس فقتله. فعمّر صاحب بيروت في ذلك المكان كنيسة بالقرب من النهر» (**تاريخ بيروت**، بيروت، دار الفكر الحديث ١٩٩٠). وباسم مار جرجس سُمي الخليج المحيط ببيروت، وهو مُعادِل (للخضر) عند بعض المسلمين. وقد ساهم الصليبيون بنشره في الغرب كله.

القديس جرجس شخصية تاريخية في الأغلب الأعمّ، وقد وُلدَ في مدينة اللد بفلسطين سنة ٢٨٠م. كان جندياً رومانياً ووصل إلى رتبة قائد ألف. لم يخضع لطقوس الأرباب الوثنيين فتعرض للتعذيب ثم الموت في زمن القيصر ديوكلتيانس، فطارت شهرته ونسبت له عجائب كثيرة في الشرق والغرب. وقد رسم له المصوّرون صوراً رمزيّة طاعناً برمحه التنين رمز الوثنية، ومدافعاً عن معتقد الكنيسة الممثلة بابنة الملك السماوي «عروس» المسيح. شيدت باسمه كنائس في جميع الأقطار، واتخذته بريطانيا شفيعاً لها ودعيَ كثير من ملوكها باسمه، ويكرمه الانكليز والفرنسيون وظهر في تمثال شهير في كاتدرائية شارتر بفرنسا وآخر في فلورنسا. واتخذته جمهورية جنوا في إيطاليا شفيعها الأول بينما أنشأت جمهورية البندقية فرقة رهبانية عسكرية باسمه. ووقع تصويره في مئات الأعمال التشكيلية فارساً يعارك التنين انتصاراً للفتاة المعرّضة للافتراس. هناك العديد من الأيقونات البيزنطية والروسية له، ومنها أيقونة كنيسة مار جرجس في كنيسة مار جرجس في السليمانية.

ورد ذكره في الأدبيات الإسلامية. وإذا تجاوزنا ورود قصته لدى الطبري مثلاً، فإن أبا إسحاق



رقم ٩٢: أيقونة روسية: القديس جورج يقتل التنين. من مجموعة Katherine "Betsy" Scheuring في الولايات المتحدة الأميركية.

الثعلبي يتوسّع في كتابه «**قصص الأنبياء** المسمى (**عرائس المجالس**)» في قصة جرجس فزاد عليها حتى جعل الملك يقتل جرجس ثلاث مرات ويذري رماده، ثم يقيمه الله، فيعود إلى التبشير بالإله ليغضب الملك أخيراً، وهنا ميتته الرابعة والنهائية. ويبدو أن هذه الحكاية كانت متداولة في الأوساط المسيحية والإسلامية من أعالي الجزيرة إلى صعيد مصر، حتى أن الميمر المتلو لدى الأقباط في عيد القديس المذكور والمنسوب إلى بطريرك المشرق على النساطرة غيليا الثالث المعروف بابن الحديثي (١١٧٧ ـ ١١٩٠م) قد أشار إليها.

أما الخضر، فالمرويات متضاربة بشأنه بين فرق المسلمين. القائل بوجود الخضر هم الصوفية والشيعة ومن تأثر بهم، وأما غالبية أهل السنة والجماعة الرسميين فلا يقولون بحياة الخضر (فالقرآن

لا يذكر سوى عبد صالح مع النبي موسى ولا يسميه الخضر) رغم أن محدثيهم وقصاصيهم الأقل رسمية قد أسهبوا في ذكر قصصه وفضائله، حتى غدا قسم منها من الموروث الشعبي. أما مرويات الشيعة فهي متواردة عنه وتُجمع على وجوده وأنه حيّ مثل الإمام الغائب. ويذكرون أن النص القرآني يعرّج على الخضر في قصة النبي موسى الذي وصل إلى مدينة القرنة في البصرة بحثاً عن رجل صالح عند مجمع البحرين، أي عند التقاء نهري الفرات ودجلة. وعندما قرر الإمام علي بن أبي طالب أن يجعل من البصرة عاصمته تذاكر مع علمائها حول تاريخ منطقتهم، وذكر لهم اسم الخضر، ثم علّمهم دعاءً مأثوراً كان الخضر يدعو به، سُمي دعاء الخضر، ثم سُمي دعاء كميل، لأن كميل بن زياد دوَّن الدعاء نقلاً عن علي بن أبي طالب.

غير أن الخضر هو اسم مرتبط بقصص أسطورية منتشرة في العراق وغيره من البلدان العربية والإسلامية، تزعم وجود وليّ صالح حيّ عبر العصور، يظهر بين فترة وأخرى ليقدم المساعدة للمحتاجين. وهناك مناطق عديدة في العراق مثلاً تحمل اسم الخضر، منها ناحية الخضر التابعة للسماوة. عندما يظهر الخضر لأحدهم يُبنى في المكان مزار يسمى باللهجة العراقية (الخطوة) وتعني المكان الذي مشى فيه الخضر، أو غيره من الأولياء. والمكان الأبرز للخضر يقع في ناحية الدير التابعة لإقليم البصرة، حيث يقع قبر النبي سليمان بن داود.

ونفترض أن اقتران مار جرجس بالخضر مستمد من طبيعة علاقتيهما كليهما بالبحر، فلا توجد مفاصل متشابهة في سيرتيهما سوى البحر: بحر بيروت وبحر البصرة. الخضر معادِلاً لجرجس هو ظاهرة شعبية في المناطق العربية التي يختلط فيها منذ زمن عريق المسيحيون بالمسلمين في بلاد الشام والعراق.

مار جرجس (جرجيس، جورج) قاتل التنين يُقارَن بالأحرى بالإمام علي قاتل الغول. هذه الصورة شعبية يقيناً، وتتجلى في حكاية (رأس الغول = عمرو بن ود العامري) وفتوح اليمن وسَيْر الإمام إلى الملك الهضام وانتصاراته عليه. كما أن صورة الإمام تلك تظهر كذلك في ثنايا حكاية (الميّاسة والمقداد) الشعبية. غير أن أبرز موضع لمقارنة الإمام علي بالقديس جورج يظل في صورته ممتطياً حصانه قاتلاً الحيوان الخرافي دليلاً على الشجاعة والإقدام والعدالة ومُبْطلاً الظلم الذي يمثله التنين رمز السطوة والسلطة الغاشمة.

إن حكاية رأس الغول ليست من دون مصادر تراثية مكتوبة. فقد ألف أبو الحسن أحمد بن عبد الله البكري[١٠] عدة كتب من بينها (**مقتل أمير المؤمنين عليه السلام**). وهو مؤرخ جاد، أشعري المذهب حسب ابن تيمية، وكانت حياته في حدود القرن السادس الهجري. لا يروي من الخرافات شيئاً مقارَنة بالعمل المعنون (سيرة الإمام علي بن ابي طالب كرم الله وجهه وفتحه السبعة حصون

ومحاربته الهضام بن الحجاف بن عون بن غانم الباهلي برواية المؤرخ القصصي الشهير أبي الحسن أحمد بن عبد الله بن **محمد** البكري)، طبع على نفقة التيجاني المحمدي صاحب مطبعة ومكتبة المنار مطبعة المنار، تونس، وهي منسوبة لمؤرخ شافعي توفي عام ٩٥٢ هجرية، يُنسب له أيضاً (**فتوح اليمن الكبرى** الشهير **برأس الغول**).



رقم ٩٣: فارس مجهول الهوية يقتل التنين ويدافع عن نفسه بكفه. نهاية أو منتصف القرن السادس عشر الميلادي. رسم بالحبر. بيع في مزاد سوذبي (Lot 214) في بريطانيا بتاريخ ٢٢ ـ ١٠ ـ ١٩٩٣. تبريز أو قزوين ١٤٥٠ ـ ١٥٥٠م.

والسيرة تلك مطبوعة مرات عديدة طبعات شعبية في القاهرة وبيروت تحت عنوان (سيرة الإمام على بن أبى طالب ومحاربته مع الملك الهضام) لأحمد بن عبد الله بن محمد [البكري]. ويروي المؤلف فيها مثلاً خروج سَبْعٍ للإمام وآخر لصاحبه من حظيرة واسعة، فلم يعتن الإمام بالسبع الذي وصل إليه ولم يلتفت إليه حتى قرب السبع منه فصرخ صرخته المعروفة الهاشمية فتضعضع السبع

من شدتها ووقف مكانه وخمدت قوته. ثم وثب على السبع بقوته وضربه ضربة عظيمة فمات ثم حمل على السبع الآخر فعند ذلك فر السبع داخل البيت.. إلخ.

هذا السبع نوع من تنين طالما خرج لعلي في القصص الشعبي، فقتله شر قتلة. في رأس الغول يخرج التنين مراراً فيقتله الإمام علي.

رقم ٩٤: الاسكندر المقدوني يقتل التنين. الجزء الرابع من كتاب (اسكندر نامه)، مطبوع على الحجر، بومباي، الهند عام ١٧٦٧م، باللغة الفارسية Iskandernamah. مكتبة الكونغرس الأميركي.

لقد استلهم الشعراء والرسامون الإيرانيون والهنود المسلمون حكاية رأس الغول في القصائد والمنمنمات. لعل من أشهرها كتاب «**خاوران نامه**» من القرن السابع عشر الميلادي (١٦٨٥ ــ ١٦٨٦م) لمحمد بن حسام الدين خوسفي بيرجندي (ابن حسام اختصاراً ت ١٤٧٠م)، وهي مجموعة من الأشعار التي تتناول سيرة بطولية خارقة للإمام علي، رسم نسخة منها فرهاد نقاش

الذي كان يُعدّ أفضل رسامي المنمنمات في عصره. المخطوطة مطبوعة بمنمنماتها في إيران[١١]، لكننا لم نحصل حتى اللحظة عليها. ونحسب أن هناك نسخة مصورة أخرى منها لم تقع هي الأخرى بين أيدينا. على أن الصور المنشورة من **خاوران نامة** تدل على الانتشار واسع النطاق لتصاوير الإمام منذ وقت بعيد وبديهيتها في الوعي الشيعي والإسماعيلي.

إن فكرة البطل القومي الذي يقتل تنيناً تقليد عريق في الثقافة الفارسية، فقد قُدِّم كل من رستم وبهرام غور وكوشتاسب Gushtasp في العديد من المنمنمات وهم يقتلون التنين عينه. ومن بين العديد من الأعمال الوطنية الإيرانية للبطل قاتل التنين هناك ورقة مرسومة بيعت لدى ساوذبي في لندن (رقم ٩٣) تمثّل رجلاً يصارع تنيناً. وهناك منمنمة باللغة الفارسية مرسومة في بومباي ـ الهند عام ١٧٦٧ تقدم الإسكندر المقدوني يقتل التنين (رقم ٩٤).

العمل الأول مرسوم في تبريز أو قزوين بين الأعوام ١٥٤٠ ـ ١٥٥٠. لا نعرف من هو الرجل لكننا يمكن أن نموضعه بسهولة في سياق وطني فارسي. العمل مرسوم بالحبر على ورقة، ويحتوى في الجهة السفلى اليمنى على ختم يحمل اسم منصور عبد مظفر علي؟. والعمل مستلّ من رسوم تخطيطية منسوبة لأساتذة الرسم العاملين في مشغل الشاه طهماسب في تبريز. أسلوب الرسم، حسب المتخصصين، يمكن أن يكون من عمل الرسام آغا ميراك الرسام الثالث المكلف بإنجاز مخطوطة الشاهنامه للشاه طهماسب بعد الرسّامَيْن سلطان محمد ومير مصوِّر. إن موضوع الفارس الوحيد الذي يواجه التنين كان موضوعاً أساسياً وشعبياً للرسامين الفرس. البعض ينسب العمل إلى صدِيقي بك[١٢] انطلاقاً من طريقة رسم العمامة كما رسم التنين المتأثر بقوة بالفن الصيني. أعمال خارقة من هذا القبيل تُعزى إلى أحد أبطال الشاهنامه، الأمير سياووش Siyawush. وفي جميع الأحوال ما يهمنا هنا هو توكيد أن التنين قد مرّ من الصين إلى الفن الفارسيّ، وأنّ قتل التنين قد مرّ من الفن المسيحي إلى الفن الفارسي أيضاً، ومن أبطال الشاهنامه القوميين إلى أبطال الإسلام العالميين. إن الرسم التخطيطي أعلاه يكاد يكون نسخة محوّرة قليلاً لمشهد جورج مع التنين في الرسم الأوروبي المتأخر، وإن دَيْنه لواضح وكبير لهذا الفن.

ضمن تلك الأعراف المفهومية والتقاليد التصويرية في تقديم البطل القومي يقدَّم علي بن أبي طالب الذي يوشك أن يصير في الثقافة الفارسية بطلاً قومياً أيضاً، بالتبني. المبالغة هي السمة التصويرية في مخطوطة ابن حسام (رقم ٩٥).

التنين ذو رؤوس ستة وحجمه كبير مقارنة بحجم جسد الإمام علي. قد تكون العلامة الفارقة للإمام هي سيفه ذو الفقار، وهو يرتدي ثياب محارب فارسي بلامة الحرب وبيضة الرأس الحديدية والحذاء الجلدي الطويل. التدقيق بملامح الوجه يرشدنا إلى أن هناك استهداء بملامح البورتريه التي



رقم ٩٥: علي بن أبي طالب يقاتل التنين ذا الرؤوس الستة. منمنمة من القرن السابع عشر لخوران نامة، البنجاب ١٦٨٦م.

درسناها رغم صغر حجمه هنا. التنين قد شُطِر من جهة لقاء بدنه برؤوسه وسال الدم منه. لا يوجد فقط ذو الفقار بل إن الإمام علي مزوّد بحمّالة السيف خلفه وقوس وجراب آخر لخنجر مرسوم بطريقة قليلة الإقناع لأنه طافٍ جوار جسده في الهواء. صورة محارب مكتمل العدة. الأشرار من البشر قد قُتلوا وتناثرت أشلاؤهم في كل مكان من المنمنمة. رؤوسهم مزودة بقرنين اثنين دلالة على شيطانيتهم ومروقهم. لكن فكرة القرنين رمزاً للشيطان ليست فكرة إسلامية، لأن (ذو القرنين) هو الإسكندر وليس الشيطان، وليست زارادشتية لأن أهريمان Ahriman رمز الشر وسلف الشيطان المسيحي لا يظهر مزوَّداً بقرنين في النقوش الفارسية الأنتيكية. فهي إذن مستلهمة من مصادر أجنبية، مسيحية في الغالب حيث ظهر الشيطان في أعمال تصويرية دينية أوروبية منذ القرن الثالث عشر، كما

في Codex Gigas، مزوَّداً بقرنين حتى أن أحد أسمائه بالفرنسية سيكون ذا القرون أو المقرّن (Le Cornu).

هنا ثمة الإمام وقد لعب دور مار جرجس (القديس جورج) قاتل التنين. هل صورة رستم وبهرام غور وكوشتاسب قاتلي التنين في الرسم الفارسي مستلّة من مار جرجس أيضاً؟.

لا نظن بتاتاً. إن فكرة البطل قاتل الوحش الخرافي بعيدة في تاريخ البشرية، ونجد لها تمثيلات أدبية وتصويرية منذ العصور الرافدينية، جلجامش خاصة وغيره في الأساطير البابلية والآشورية والمصرية (أبوفيس، تنين الظلمات Apophis)، مروراً بالأساطير اليونانية (لنتذكر مثلا الخيمر Chimère) وصولاً إلى القديس جورج والمرويات الشعبية لدى جميع الشعوب. من المنطقي إذن أن نفترض أن صورة الإمام علي وقبله الأبطال الفرس قاتلي التنين تأخذ نسغها من مراجع ضاربة في القدم مُستعادَة وواقع تذكُرها عبر القديس جورج ومقلَّدَة عبره بالنتيجة.



رقم ٩٦: الإمام علي بن أبي طالب يقاتل تنين جبل البللور (كوه بللور) Kuh Billaur برقابة من طرف زنهار Zinhar. منمنمة من القرن السابع عشر من كتاب (خوران نامه) عن بطولة الإمام علي. البنجاب ١٦٨٦م.

في منمنمة أخرى (رقم ٩٦) من المخطوطة عينها تستعاد صورة الإمام حرفياً بسيفه المشهور ولامته وخوذته وجراب خنجره. هنا يظهر ترسه وتختفي القوس. التنين أقرب إلى التنين الآسيوي (الدراكون dragon) برأس واحد وجسد كبير ملتف. البطل علي مرسوم بعناية وإخلاص بملامح مقصودة ثابتة. لكن اللقطة تشابه لقطة من كتاب (**اسكندر نامه**) (طبعة حجرية في الهند عام ١٧٦٧م) يقدّم الإسكندر قاتل التنين وإن كانت الأخيرة أكثر «واقعية» من ناحية الأحجام والدقة. لنلاحظ أن هذه الأعمال كلها مرسومة بين القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين.

إن التدقيق بالرسمين البنجابيين (رقم ٩٥ ورقم ٩٦) يدلّ على أن الهالة لم تختف بل تحوّرت وصارت أشبه بموجات من اللهب تحيط بالرأس، حتى أن النظرة الأولى قد لا تلمحها. الهالة البيزنطية لم تختف واتخذت شكلاً شبه زخرفي اختلط بعناصر المنمنمة الزخرفية الأخرى وبنفس الدرجة اللونية. هل يخرج التنين من حديقة أم من صحراء؟. نزعة التلوين والتشخيصية المؤسلبة لا تبدو جد مقنعة في هذه المنمنمة. يتعلق الأمر بجبل قاحل بدليل رؤيتنا بعض الأعشاب هنا وهناك، لكن إضفاء لون وردي عليه في نية لتقديم جبال كريستالية جوار اللون الأزرق الملوّث لكتلة التنين، قد خلق تشويشاً كروماتيكياً واعتباطيةً يعمّق الإحساس بهما كبر الكتلة التي تشغلها الطبيعة والتنين وضآلة حجم الشخصية الرئيسية، البطل. يظهر في الطرف الأيسر الأعلى من المنمنمة «زنهار Zinhar»، الشخصية الأسطورية التي تمثل الرقيب الدائم على الإنسان. إنه يراقب المشهد بثبات. أما جبل البللور (بلغة الأوردو Billaur أي الكريستال)، فلا نعرف عنه شيئاً، غير أن مدينة بللاور Bilawar تقع اليوم في منطقة في الهند قرب مدينة جامو. حركة الإمام مسرحية من دون أن تعاني من الجمود الذي يسِمُ بعض المنمنمات المكرَّسة له.

إن القصص الشعبية عن خوارق الإمام علي لا تتوقف عند حدّ. منها ما يروى من أن ثعباناً دخل عليه وصعد إلى المنبر، وله ثلاثة رؤوس، فخاف الناس، ومنهم من غادر المسجد خوفاً، فكلّم الثعبانُ الإمامَ بكلمات لم يفهمها الإمام، وكان يريد أن يستفتي بمسألة، فردّ علية الإمام وعلّمه، فقالوا له: ما هذا الثعبان؟. فقال: ملك من ملوك الجن جاءني يستفتيني بكلام فأجبته.

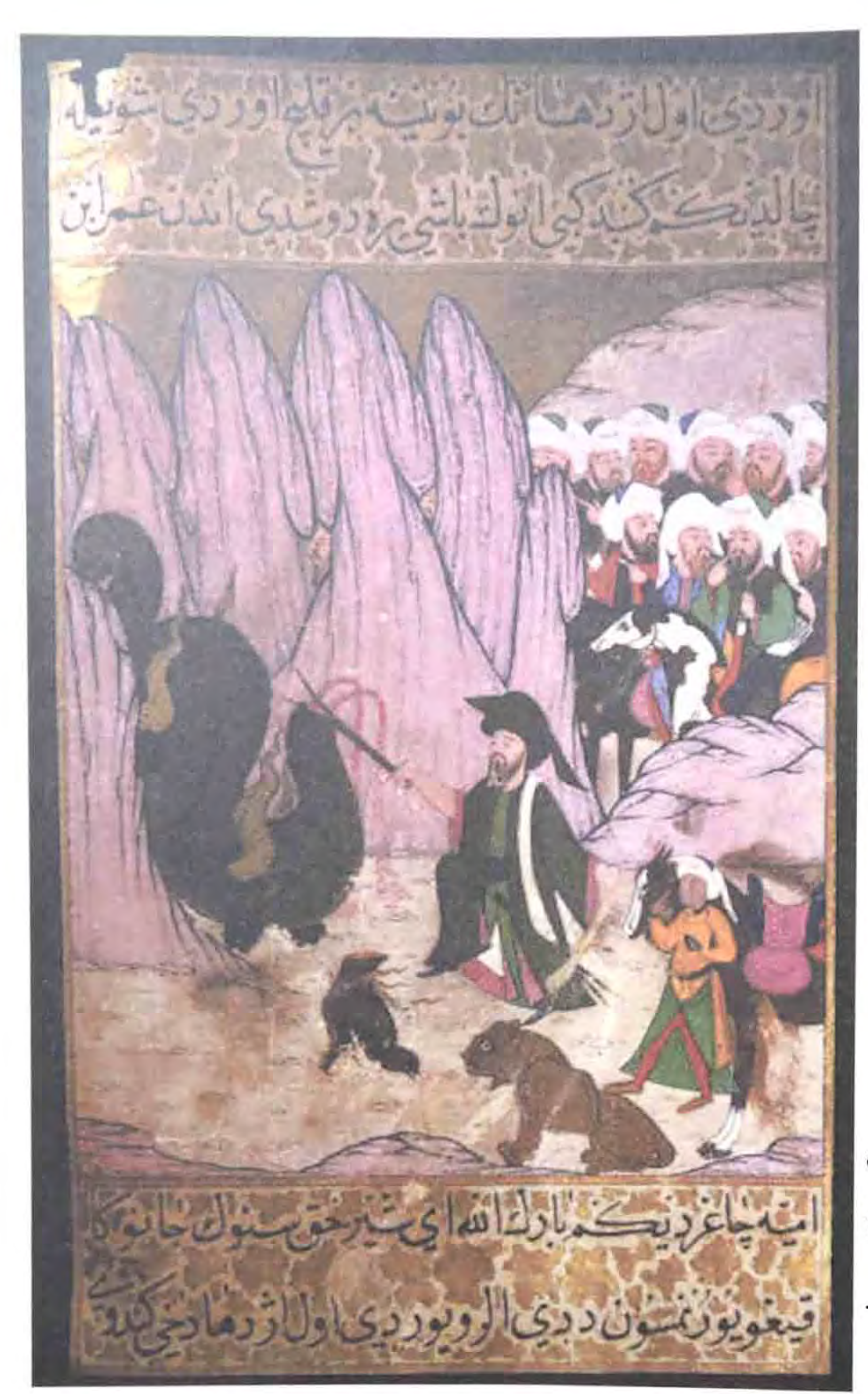
ونقل عن السيد المرتضى «**في عيون المعجزات**» قال: ومن دلائل أمير المؤمنين ومعجزاته وخبره مع عطرفة [...] قال: كان النبي صلى الله عليه وآله وسلم ذات يومٍ جالساً بالأبطح وعنده جماعة من أصحابه وهو مقبل علينا بالحديث، إذ نظرنا إلى زوبعة قد ارتفعت، فأثارت الغبار، وما زالت تدنو والغبار يعلو إلى أن وقفت بحذاء النبي صلى الله عليه وآله وسلم ثم برز منها شخص كان فيها، ثم قال: يا رسول الله إني وافد قومي، وقد استجرنا بك فأجرنا، وابعث معي من قبلك من يشرف على قومنا، فإن بعضهم قد بغى علينا، ليحكم بيننا وبينهم بحكم الله وكتابه وخذ عليّ

العهود والمواثيق.... فقال له النبي صلى الله عليه وآله وسلم: من أنت ومن قومك؟ قال: أنا عطرفة ابن شمراخ، أحد بن نجاح وأنا وجماعة من أهلي كنّا نسترق السمع، فلما منعنا من ذلك آمنّا، ولما بعثك الله نبياً آمنّا بك.... وقد خالفنا بعض القوم... فوقع بيننا وبينهم الخلاف، وهم أكثر منّا عدداً وقوة... فابعث معي من يحكم بيننا وبينهم بالحق.... ثم استدعى ـ أي النبي صلى الله عليه وآله وسلم ـ بعلي (ع) وقال له: يا علي سِر مع أخينا عطرفة، وتشرف على قومه، وتنظر إلى ما هم عليه، وتحكم بينهم بالحق ـ فقام أمير المؤمنين (ع) مع عطرفة وقد تقلّد سيفه، قال سلمان رضي الله عنه فتبعتهما إلى أن صار إلى الوادي فوقفت أنظر إليهما، فانشقّت الأرض ودخلا فيها ـ إلى أن قال ـ وقد انشق الصفا وطلع أمير المؤمنين(ع) وسيفه يقطر دماً ومعه عطرفة.... قال له ـ أي النبي صلى الله عليه وآله وسلم ـ ما الذي حبسك عنّي إلى هذا الوقت؟ فقال (ع): صِرتُ إلى جنٍّ كثيرٍ قد بغوا على عطرفة وقومه من المنافقين فدعوتهم إلى ثلاث خصال فأبوا عليّ... فوضعت سيفي فيهم وقتلت منهم زهاء ثمانين ألفاً...» إلخ.

تذهب الحكايات الشعبية الخرافية، السنية والشيعية، إلى أكثر من ذلك وتزعم أن الإمام علي خرج إلى الجن، فقتل منهم خلقاً كثيراً منهم ملك (البرقان الأكبر) وملك (البرقان الأصغر). وهذه كلها أشكال أدبية من التنينات المرسومة في المنمنمات الفارسية.

إن التعالقات الموضوعاتية والأسلوبية بين الرسم الفارسي وصنوه التركي موجودة في أكثر من موضع. منها قصة قتل الإمام علي للتنين، أو الثعبان، أو الغول، أو الجنيّ حسب التسميات المتعددة الممنوحة له في النصوص الشعرية والنثرية. ففي منمنمة تركية نقع على الإمام في مشهد مماثِل لمشهد العمل البنجابي وهو يقاتل التنين ويقضي عليه بضربة من «يد واحدة» (رقم ٩٧).

في المشهد التركي ثمة دوماً «تتريك» للمشهد كما ثمة «تفريس» في المنمنمة الفارسية. فالعمامة التي يضعها الإمام علي في هذه المنمنمة قد تطايرت ذؤابتاها في الهواء مانحة الانطباع أنها من نمط أغطية الرأس التركية. وملامح وجهه مثلما ملامح المتطلعين إلى الفعل الخارق تحمل ملامح محلية إلى حد بعيد. المشاهدون يحركون أصابعهم دليل دهشة وإعجاب فائقين، الأمر الذي يمنح لهذه الجموع حيوية ويجعلها أكثر إقناعاً من باقي العناصر التصويرية. غير أن لباس علي بقي نفسه في المنمنمات التركية وبقيت علامته الأساسية الفارقة: ذو الفقار بشعبتيه. التنين برأس واحد والإمام يقطع رأسه مجرياً نافورتين من الدم أمام حركة ساقي البطل المتوثبة غير المقنعة البتة. إنه يبدو قصيراً أكثر مما يتوجب بالنسبة لبطل يقتل وحشاً. أما (جبال البللور) فمرسومة بالألوان نفسها التي تستخدمها المنمنمة البنجابية، الوردي، على أنها أكثر علواً ووحشة حيث لا نبات في أطرافها. ثمة من يقود حصان الإمام علي (زوجته، يقول التعليق)، لكن ثمة الأسد المرتبط غالباً بالإمام علي بن



رقم ٩٧: ورقة من منمنمة لفنان تركي مجهول الهوية: «علي بن أبي طالب وزوجته في طريقهما لمعركة بني النجار، وفي الطريق يقتل التنين بيد واحدة». منمنمة تركية.

أبي طالب في التمثيلات العلوية التركية حتى أننا نقرأ في النص المجاور «بارك الله أي شير حق» أي «بارك الله بأسد الحق». عمامة الإمام سوداء دليل اندراجه في الرمزية اللونية الدينية اللصيقة بالنبي محمد، وهو مرسوم في وسط العمل والأنظار متوجهة إليه بشكل أساسي من طرف الشخوص الأخرى في المنمنمة أو من طرف متلقي العمل، نحن. إنه مركز الثقل في العمل دليل كونه مركز ثقل روحي وبطولي رمزي بالنسبة لمصوّر المنمنمة.

هكذا يظهر الإمام علي مقاتلاً لتنين من نوع مألوف في أيقونات ولوحات القديس جورج. إنه تنين

القديس جورج عينه. وهو ما يبيح الاستنتاج أن تصاوير علي لا تعبِّر فحسب عن نصوص سيرته الأدبية الشعبية حيث يقاتل فيها جنياً أو ثعباناً أو غولاً وإنما أيضاً عن تصور للأشكال التشخيصية المحددة للجن والثعابين والغيلان التي هي عينها تنينات القديس جورج.

وفي هذا ثمة (مضاهاة) لقديسي المسيحية التي إذا كانت تمتلك بطلاً دينياً هو جرجس أو جورج فإن على الإسلام الشعبي أن يمتلك بطلاً شبيهاً: علي بن أبي طالب، يستوي في ذلك الشيعة والسنة على حد سواء. مضاهاة قد تفسّر من جهة أخرى مرجعية الكثير من صور الإمام علي الأخرى. هذه القرابة بين صورة ما لعلي بن أبي طالب وصورة ما للمسيحية، قديمة للغاية في التراث الإسلامي، ولعلنا نجد مصدرها في قول الرسول الكريم: «لمَّا قدم عليٌّ عليه السلام على رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم بفتح خيبر قال له رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم: «لولا أن يقول فيك طوائف من أُمَّتي ما قالت النصارى في عيسى بن مريم، لقلت فيك اليوم قولاً لا تمرُّ بملأ إلا أخذوا من تراب رجليك ومن فضل طهورك فيستشفون به، ولكن حسبك أن تكون منِّي وأنا منك، ترثني وأرثك، وأنَّك منِّي بمنزلة هارون من موسى إلا أنَّه لا نبيَّ بعدي».

الهوامش

(١) ثاوذورس أبي قرة : **ميمر في إكرام الايقونات**، بتحقيق الأب الدكتور إغناطيوس ديك، الناشر: المكتبة البولسية، جونيه والمعهد البابوي الشرقي، روما، ١٩٨٦. وهناك استشهادات موسعة منه في **كتابنا «الفن الإسلامي والمسيحية العربية»**، دار الريس ٢٠٠١.

(٢) للتفريق بين فن أكاديمي، يدرّس ويخرّج من أكاديميات الفنون الجميلة، وفن يخرُج منها مُشبَعاً بقواعد ثابتة جامدة لا يجوز المروق عليها، نقترح استخدام «أكاديموي» وليس «أكاديمي».

(٣) العصور الأنتكية antiquité تترجم عادة بالعصور «القديمة». ونظن أن الصفة «قديم، قديمة» عريضة ومطاطة إلى حد لا يصف تلك العصور. نحن نفضّل العصور الأنتيكية، ومنها المؤنتكة مثلاً، لكي تعبّر عن المعنى الدقيق للمفردة.

(٤) انظر الكتاب: A. Celebonovic: *Peinture kitsch ou realisme bourgeois. l'art pompier dans le monde*, Ed. Seghers, Paris 1974. وهو يحتشد بأمثلة من كل مكان من العالم عن فن «كيتش»، بما في ذلك العالم العربي والإسلامي.

(٥) الجملة هي:

he seems to have been dressed by the ancestors of Armani and Gucci rather than an earlier version of J.C. Penny's.

وفي ترجمتنا بعض التعريب، فهي تقول حرفيا وليس النسخ الأولى من ثياب محلات بيني. وبيني هذا هو الأمريكي (James Cash Penney) مؤسس المحلات.

(٦) Kris et Otto Kruz:, *l'image de l'artiste, légende, mythe et magie*. Préfacé par E.H. Gombrich, Trad. de l'anglais par Michèle Hechter, Ed. Rivage, Paris & Marseille 1987, p.31.

(٧) لا يشير الدكتور اغناطيوس ديك، محقق كتاب أبي قرة والمتخصص به إلى لقائه بالإمام على بن موسى الرضا مع أهميته.

(٨) والتحليل مستعار باختصار من إليزابيث هيريار .Elisabeth Hériard

(٩) حسب شارحي الكتاب المقدس «عاش النبي يوئيل قرب نهاية القرن التاسع قبل الميلاد في القسم الجنوبي من البلاد المقدسة وفي المملكة التي كانت تعرف آنئذ باسم مملكة يهوذا. جاء الله تعالى إلى النبي يوئيل والذي كان يسكن في مدينة القدس على الغالب وطلب منه أن ينادي برسالته في سائر أنحاء المملكة الجنوبية أي في مملكة يهوذا. كانت الأيام التي عاش فيها يوئيل النبي أياماً صعبة للغاية إذ إن الجراد كان قد وفد على فلسطين من البادية فأكل كل شيء اخضر حتى أصبحت البلاد بأسرها في حالة محزنة للغاية. ومن المعلوم أن الجراد كان منذ القديم يشكل خطراً كبيراً على الحياة الزراعية للبلاد الواقعة في شرقي البحر الأبيض المتوسط ولاسيما فلسطين. وكانت وسائل مكافحة الجراد غير معروفة آنئذ ولذلك فإن وفود الجراد على بلاد ما كان بمثابة ضربة قوية على السكان والحيوان والنبات».

(١٠) هناك شخصيتان تتشابهان بالأسماء هما: أبو الحسن علي بن محمد البكري. وأبو الحسن أحمد بن عبد الله البكري. ليس المجال هنا مجال تدقيق تاريخي صرف. عن الثاني منهما يقول الحافظ الذهبي **مؤلف (ميزان الاعتدال في نقد الرجال)** ١١٢/١ : «أحمد بن عبد الله بن محمد، أبو الحسن البكري، ذاك الكذاب الدجال، واضع القصص... ويقرأ له في سوق الكتبيين كتاب: **ضياء الانوار ورأس الغول...** وكتاب: **الحصون السبعة**، صاحبها هضام بن الحجاف، وحروب الإمام علي معه! وغير ذلك».

(١١) خاوران نامه محمد بن حسام خوسفي؟ بيرجندي، مقدمة: سعيد أنوارى، الناشر : سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامى ـ تهران، عام ١٣٨١ هـ.

(١٢) A. Welch and S.C.Welch, *Arts of the Islamic Book*, New York, 1982, no.31; F.R.Martin, Miniature Painting, II, P1.93.

التقاليد المشرقية ومثيلاتها المغربية في تمثيل الإمام علي

عن بقايا التقاليد الفاطمية في مغرب العالم الإسلامي

في التمهيد لهذا الفصل، لنُعِدِ القول إن تصاوير الإمام علي بن أبي طالب لا تظهر فحسب عند الشيعة وإنما تظهر أيضاً في الفنون الشعبية التصويرية التونسية والسودانية والمصرية والمغربية وغيرها.

لنستقصِ أولاً بعض الشهادات الأدبية المكتوبة عن حضور صوره في الأوساط غير الشيعية في المغرب الأقصى والسودان ومصر. يذكر محمد الرصافي المقداد، وهو تونسي تشيَّعَ:

«منذ أن بدأت أدرك وفي سنواتي الأولى في المدرسة الابتدائية، كنت أتردد على بيت أحد رفاق الدراسة الذي كانت تشدني إلى بيت أسرته صورة ملكت علي جميع أحاسيسي، وشدتني إلى عالم من الخيال والتأمل، فكنت أسرح معها بعيداً في عالم ذلك الفارس العظيم الذي كُتب إلى جانب صورته علي بن أبي طالب عليه السلام، على فرس أبيض قد نط برجليه الأماميتين في الفضاء وهو يوجه ضربته القاضية إلى فارس آخر كتب عليه رأس الغول وقد سالت الدماء منه، انطبعت تلك الصورة في أعماق نفسي، لأنني قد وجدت أخيراً ما يلامس الحكايات التي كانت جدتي لأمي رحمها الله تحكيها لي ولإخوتي عن سيدنا علي بن أبي طالب عليه السلام ومعاركه الحاسمة مع رأس الغول، وقد علمت فيما بعد أنه عمرو بن ود، وأن المعركة كانت غزوة الخندق...»[1].

أما المصري علاء الدين، من القاهرة، فيكتب في مدونته عن الحسين بن علي بن أبي طالب: «تشعر دائماً بالافتنان والرهبة في آن حينما تنظر إلى هاتين العينين «الجميلتين» بحق! لا أنسى انطباعي الأول حينما شاهدتُ صورة مرسومة للإمام الحسين بن علي، أنموذج الشهداء الأول، المحارب الحق، والمسلم المهدي التقي طيب القلب. وعندما نظرت إلى صوره المرسومة بشغف،

والتي آسف أننا لا نجدها سوى في المدن والبلدات الشيعية، عرفت أنني «عشقت» في صورته نظرة إرادة وتصميم، ورؤية عمق سحيق، وأنفاً يشمخ بعزة وكرامة، وابتسامة بأس وعزيمة، ولحيةً وقرها طول الزمان وإن لم يفارقها شرخ «الشباب»، ورجولة لا تُضارَع، وهالة من الوقار والقداسة». بعدها ثمة حوار مع ضيوف المدونة من المصريين عن الصور(٢).

وفي (منتدى السودان) على النيت يذكر الشاعر محمد المكي إبراهيم في حوار معه: «ونحن في السودان نشترك مع الشيعة في خاصية واحدة على الأقل هي محبة آهل البيت وظني أن ذلك تأثير فاطمي ظللنا نحتفظ به. فقد دأبنا على رفع صور الإمام على والحسن والحسين في دورنا ودأبنا على الاحتفال بعاشوراء وما يصحبها من التوسعة في الطعام»(٣).

وهناك الكثير غير هذه الشهادات التي ليس مهمّاً فيها طابعها الإيماني العقائدي من عدمه، ولكن طبيعتها التسجيلية التي تؤكد على وجود تقاليد طقوسية قديمة، فاطمية، في المغرب الأقصى والسودان ومصر. ولهذا الأمر نتائج على مستوى فهم الفنون الشعبية ومن ثم التصاوير الوفيرة المكرّسة لعلي بن أبي طالب هناك. ويستحق بعضها نقاشاً موسعاً للأسباب التالية: الأول أنها تمس الممارسة التشكيلية الشعبية الراهنة في بلدان محدّدة مر بها الفاطميون وتركوا بها أثراً ثقافياً عميقاً (تونس ومصر)، لأن الفاطميين، وهنا السبب الثاني، عُرفوا بتسامحهم الشديد أمام فنون التصوير إلى درجة أن باحثاً جاداً مثل أوليغ كرابر يتكلم عن «نزعة واقعية» في فن التصوير الفاطمي. نزعة موثَّقة في التصوير على الخزف والجدران بل الورق التي تحتفظ المتاحف بنماذج منها. وثالث الأسباب أن ما لا يُقال لدى بعض الباحثين الأكاديميين الذين يُفترض بهم الحياد والعلمانية، في ما يتعلق بفترات محددة وبأسماء محددة في التاريخ العربي الإسلامي، لا يدل على الحياد أو العلمانية. فإن سعي البعض منهم لنفي التقاليد الفاطمية المغروسة في الذاكرة الشعبية يعلن موقفا متشنجاً، وطائفياً قليلاً، لا يليق بالبحث العلمي المحايد، ولا يساعد في فهم أصول وطبيعة الرسم الشعبي الوفير المتعلق بالخليفة علي بن أبي طالب في تلك البلدان، وهو ما ينحني عليه موضوع كتابنا.

إن التقاليد الشعبية والشفهية الملحمية عن علي بن أبي طالب الحاضرة بقوة في بلد مثل تونس ستقود باحثاً جامعياً لنشر مختصَر عن بحثه حول الموضوع هو محمد الجويلي: (**البطل في الإسلام الشعبي: مثال علي بن أبي طالب في الثقافة الشفوية التونسية، قراءة أنثروبولوجية**)(٤).
يستحق العمل المنشور، رغم اختصاره المفرط، وقفة من أجل موضوع هذا الكتاب فحسب، لأن البحث يعلن مفارقات عدة، أهمها التأرجح بين نزعة بحثية محايدة وموقف خفيّ ليس في محله من مذهب معين في الوقت الذي يحاول تفسير ظهور شعائره في البلد. يقدّم الجويلي المقدمة

«في المغرب الكبير من المغرب الأقصى مروراً بالجزائر وتونس وصولاً إلى ليبيا بل مصر حيث استطاع مذهب السنة والجماعة أن يهيمن هيمنة تكاد تكون مطلقة وأن يزيل أي أثر لا سيما للتشيع، المذهب المنافس له تاريخياً في العالم الإسلامي، فإن التغني بأمجاد علي بن أبي طالب على نحو مبالغ فيه على حساب خلفاء السنة الآخرين كأبي بكر وعمر بن الخطاب وعثمان بن عفان يطرح أسئلة جدية على بساط البحث التاريخي والأنثروبولوجي».

ويمضي الباحث إلى القول:

«هل يمكن أن نفسر هذا الميل إلى علي على حساب الخلفاء الآخرين وتفضيله عليهم حتى وإن كانت هذه المفاضلة لا واعية وغير مقصودة لدى أهل السنة المالكية في تونس وفي الجنوب التونسي الشرقي منه على وجه الخصوص برواسب شيعية فاطمية تقبع في مجاهل الذاكرة الشعبية؟. ولماذا يتمتع علي وحده بهذه المحبة الغامرة والتي تظهر من ضمن ما تظهر فيه في هذا التراث الشعبي المتغني بأمجاده ومحاسنه؟ ولماذا يحتكر هذا التراث وحده ولا تجعله الجماعة يتقاسمه على نحو عادل مع عمر بن الخطاب وأبي بكر الصديق وهما اللذان يتمتعان بنفس الاحترام والتقدير والتبجيل في المدونة السنية المالكية العالمة قديمها وحديثها؟. وخلاصة القول لماذا علي وحده وليس غيره من الخلفاء صار موضوعاً لملحمة شعبية؟» (ص٢٣).

طرْح هذا الأسئلة من طرف الباحث هو مصادَرة جذرية، منذ البدء، لفكرة الرواسب الفاطمية، وتقليل منذ البداية من شأن تاريخ الإسلام الشعبي وتجلياته البصرية الذي هو على أي حال جزء من التاريخ العام للإسلام. لئن يبدو دفاعنا في مناقشة فرضيات هذا الباحث الكريم وكأنه دفاع عن مذهبٍ ما (وهو ما تدحضه منهجية بحثنا وأدلتنا في الصفحات الطوال السابقة) فإننا نقبل بالتهمة على مضض من أجل البرهان على أن عمق الأثر الفاطمي في الضمير الشعبي في تونس هو سبب ظهور الملحمة الشفوية عن علي بن أبي طالب التي ينقل لنا الباحث نتفاً منها، كما أنه هو سبب ظهور تصاويره الكثيف على الزجاج وفي الفنون الشعبية الأخرى. يكرّس الجويلي بشكل واضح جهده لاستبعاد فكرة التأثير الفاطمي من الذاكرة الجماعية وإن أقر شكلياً بوجودها. إقرار مريب نافٍ. لنلاحظ بأنه لن يستطيع أو لن نستطيع نحن أو غيرنا من الباحثين المحليين القول بنفي التأثير المستمر لفنون النسيج البربري في الممارسة الحرفية الجارية اليوم في النتاج المحليّ الشعبي رغم انقضاء دول البربر الكبرى منذ وقت طويل. وهو أمر لن يقول به متخصصون آخرون في ما يخصّ الخزف المتوسطي أو البونيقي الذي يمارس تأثيراً طاغياً أيضاً على الخزف التونسي المعاصر. بل إن هؤلاء السادة الباحثين سيشددون، بحماسة، على الإرث الروماني الحاضر بطريقة ما في الثقافة

الوطنية التونسية. هكذا سيتابع محمد الجويلي بعد فقرته السابقة مباشرة قائلاً:

«ولأول وهلة تبدو هذه الملحمة وكأنها تعود إلى العصر الفاطمي أو أنها نتاج متأخر لتأثيرهم في تونس عموماً. فالتنصيص صراحة على علي وفاطمة والحسن والحسين يبعث على الاعتقاد بأنها فاطمية المنبت والهوى. هذا على الأقل أول ما يتبادر إلى الذهن. ولكن هذه الملحمة وإن مجدت عليّ ومدحته وأبرزت مهاراته في القتال وفي الدفاع عن الملّة والدين لا تعبر صراحة عن مشاعر أو آراء عقائدية مذهبية شيعية بصفة عامة وإسماعيلية فاطمية على وجه الخصوص. ولا غرابة في ذلك حين نعلم أن أهل الجنوب الشرقي لم يعرف عنهم على امتداد التاريخ الإسلامي ميل إلى التشيع وأغلبهم إلى اليوم سني مالكي ما عدا القلة القليلة من الأباظية القاطنة في جزيرة جربة التي تذهب مذهباً متميزاً في عباداتها ولكن في وئام تام مع محيطها المالكي» (ص٢٤).

بعيداً عن النزعة عابرة الأزمنة والأحداث التاريخية، ثمة مفارقتان داخليتان في هذا الخطاب: كيف يُمجّد شعبٌ علي بن أبي طالب وفاطمة والحسن والحسين من دون جذور تاريخية ومذهبية ضاربة؟. ثم ما هي طبيعة الآراء المذهبية إذا لم تكن الإعلان صراحة عن تمجيد رموز بعينها ظلت حتى يومنا هذا شعاراً لمذهب الشيعة والإسماعيلية؟. خطاب كهذا لا يلقي بالاً للتاريخ بشكل خاص لأنه يتجاهل أمرين آخرين جوهريين بصدد البقايا الراهنة من عقيدة الشيعة في البلاد: لقد وقع اقتلاع معتقد الفاطميين اقتلاعاً من أفريقية وإحلال مذهب آخر محله بالقوة. لا نستطيع إذن الركون إلى الحاضر وحده في تأويل الظاهرة التي يعالجها الباحث، ومن ثم في تفسير ظاهرة وجود تمثيلات بصرية كثيرة له في تونس. في كتابه (**أنموذج الزمان في شعراء القيروان**) يورد لنا ابن رشيق القيرواني[٥] أمثلة عن هذا الاقتلاع. ومنه ما قاله الورّاق التميمي في قتل الرافضة:

أخـذنـا لأهـل الـغـدر مـنـهـم إغـارة عليهم فما أبقت ولا السيف ما أبقى

ومنها عن شاعر متشيع اسمه ابن القيني «أخذ عهد هؤلاء القوم [أي الشيعة ـ الرافضة] قبل قتل أوليائهم بنصف شهر [حيث كان مقتل الرافضة في ١٦ محرم سنة ٤٠٧ هـ الموافق لسنة ١٠١٦م]. وكان موصوفاً بالبعد والحرمان، فلما أصابتهم تلك الواقعة همّت العامة بقتله [...]. وتخلّص فنجا إلى دار الداعي [ويبدو أن الداعي هو محمد بن عبد الرحمن الذي اجتمع في داره يومها نحو ١٥٠٠ شيعي] وخرج إلى مدينة باغاية فيمن خرج من أهل مذهبه [الشيعي] سنة تسع وأربعمائة [١٠١٨م] فقتلوا هناك» (ص٢٨٨). ومنها ما قاله القفصي البزاز في قتل الرافضة:

هـنـيـئـا يـا بـنـي الإسـلام فـتـحٌ أثـار الـطـعـن بـالـسـمـر الـلـدانِ

[إلى أن يقول]:

وســـوف يــقــتّــلــون بــكـــل أرض   كــمــا قــتــلــوا بــأرض الــقــيــروانِ

(ص٣٢٠ ـ ٣٢١).

ومنها قتل الباجي محمد بن أبي معتوج من أهل باجة بالساحل، من شعراء الشيعة وعلمائها. «قتل سنة سبع وأربعمائة بسبب الروافض» (ص٣٥٢) على ما يقول ابن رشيق نفسه. ومن شعراء الشيعة المقتولين الهواري ميمون بن عبد الله الهواري. ويزعم ابن رشيق أنه من «مسالمة» تونس وهم من تظاهروا بالإسلام من يهود ونصارى، مضيفاً: «وكان متشيعاً شديد الصلف» (ص٤١٩) وقتل ميمون مع من قتل بباغاية من الرافضة سنة تسع وأربعمائة وقد قارب الأربعين (ص٤٢٠).

وهناك تفاصيل أخرى مهمة عن تصفية الفاطميين في أفريقية في (البيان المغرب) و(نهاية الأرب) وغيرهما. ما ينمى من تلك المراجع التاريخية أن الأمر يتعلق بسكان أصليين متشيعين وليسوا بوافدين من خارج أفريقية. وإذن فإن سكان الجنوب الشرقي أو سكان البقاع المتاخمة محدودة المساحة من أفريقية = تونس حالياً قد تشيعوا ذات مرة وتعرضوا عام ١٠١٨م للتصفية الجسدية الكاملة التي يذكر ابن رشيق القيرواني مثلاً نتفاً منها.

الأمر الآخر الذي يتجاهله الجويلي من نسق أنثروبولوجي محض: لا يكفي الاقتلاع بالعنف لإزالة إرث حاضر في ضمائر الناس وعقائدهم كما يبرهن على ذلك الإرث البربري والروماني الموجود دائماً اليوم في الممارسات الروحية والحرف الفنية وفن العمارة في الشمال الأفريقي. فضلاً عن أن المذهب الأباظي لا يمكن الاستخفاف بحضوره وتأثيره، هو الذي صمد هذه القرون كلها. لقد صمدت الأباظية لأنها احتمت بجزيرة كانت لوقت قريب منيعة جغرافياً، بينما صمد الفاطميون في الموروث الشعبي صعب الاقتلاع (عاشوراء، غناء الحضرة التونسية، تصاوير الإمام علي، ملحمته الشعبية باللهجة المحكية، وأسماء العلم، ... إلخ). فيما يخص أسماء العلم يشرح لنا محمد الجويلي:

«أهالي الجنوب الشرقي التونسي يعبرون صراحة عن انتمائهم إلى مذهب السنة والجماعة المالكية وأسماء الخلفاء الراشدين: أبو بكر وعمر وعثمان وعلي متداولة جميعاً وإن لاحظنا بعد بحث إحصائي قمنا به في أحد عروش [قبائل] التوازين القاطنين ببنقردان أن اسمي علي وعمر متقاربان من حيث الانتشار ويفوقان في ذيوعهما اسمي أبي بكر وعثمان، ما يجعلنا نستنتج أن الخليفتين يتمتعان بنفس الدرجة من المحبة في قلوب الناس ويعاملان بنفس الطريقة وهو سلوك سني أصيل» (ص٢٤).

وبدلاً من أن يقول الباحث إن صمود أسماء مثل علي وزين العابدين حتى اليوم، بعد أكثر من عشرة قرون من الإقصاء والاقتلاع الأكيد الذي يتحدث عنه ابن رشيق القيرواني وغيره، هو دليل على تغلغلها في ضمير الإسلام الشعبي التونسي طيب القلب، فإن الباحث يقيم مقاربة مجحفة مع الواقع الراهن بعد القرون العشرة تلك حيث حدثت متغيرات بعضها راديكالي في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التونسية. إن تأويل شيوع تلك الأسماء عبر (العامل الصوتي) طرفة لا مكان لنقاشها هنا، كما لا تقل طرافة تفسيراته من أن سكان مدينة «وِزْغمّة» يكنّون للسنة والجماعة التقدير لكن تراثهم الشعبي «وفي مراحل معينة قبل انتشار التعليم جعلهم يكنون محبة لعلي بن أبي طالب...»!.

من الواضح أن الباحث يجهد باستبعاد شبهة التشيّع حتى بوجهها التاريخي، القابع في الماضي، عن شطر على الأقل، الجنوبي، من المجتمع التونسي المعاصر. وفي الحقيقة ففي كل جنوب عربي توجد غالباً الحاضنات الكبرى للرواسب التاريخية بطيئة التحوّل، العصيّة على مؤثرات العالم الخارجي والمنغلقة على نفسها. هذا ما يعرفه الأنثروبولوجيون عن الصعيد المصري بتقاليده الضاربة في المؤثرات البدوية العربية، والجنوب العراقي بطيء التحول المنطوي معمارياً حتى على عناصر سومرية أكيدة في أهواره، والريف في المغرب الأقصى بإرثه البربري المجيد لغةً وحِرفاً فنية: النجارة والنسيج والخزف، ومعمارياً كما في مدينتي مطماطة والتطاوين. لو إن أرثاً قد بقي حياً حتى الآن من مصر الفرعونية أو من تونس الرومانية مثلاً فلماذا لا يبقى بعض من الإرث العقائدي الفاطمي في تونس؟. علماً بأننا نخمّن العناصر المتوهَّمة أي الأيديولوجية عند الإلحاح راهناً على فرعونية أو بابلية أو فينيقية أو بربرية هذه الثقافة أو تلك. هذا الإلحاح يستهدف الابتعاد عن حاضر العرب المخزي بثمن متوهَّم لا غير. الأمر مختلف عندما نتحدث عن تواريخ وشعوب وموروثات لا تنتمي، مثل الحضارات الفرعونية أو البابلية أو الفينيقية، إلى عصور بعيدة في القدم بل إلى فترات تاريخية أكثر قرباً نسبياً من عصرنا كالظاهرة الصعيدية وغناء الريف العراقي وإرث الفاطميين الروحي بتونس. عناصر هذه الظواهر محدّدة الملامح وممكنة التحليل لأن آثارها محايثة لنا في الفن والغناء والحرف اليدوية.

ما تبقى من بحث محمد الجويلي (**البطل في الإسلام الشعبي: مثال علي بن أبي طالب في الثقافة الشفوية التونسية، قراءة أنثروبولوجية**) ممتع وجدير بالانتباه، وهو يؤكد رغم مقدمات الباحث المُشتبه بدلالاتها، أثر الإرث الفاطمي من دون أي لبس. بل يشكّل بالنسبة لنا مقدمة جيدة لفهم تصاوير الإمام علي الشعبية في البلاد التونسية، وهو ما يعززه لنا المؤرخ التونسي أحمد بن أبي الضياف (١٨٠٤م ـ ١٩٢١م) في كتابه (إتحاف أهل الزمان بأخبار تونس وعهد الأمان) بقوله: «وأهل إفريقية يَدينون بحبّ عليّ وآله، يستوي في ذلك عالمهم وجاهلهم، جِبِلة في طباعهم، حتّى أن نسوانهم عند طلق الولادة ينادون: يا محمد، يا علي».

نموذج من صور الإمام علي في العالم المشرقي غير الشيعي: تركيا

قبل أن نصل إلى المغرب العربي، علينا ملاحظة أن النماذج التركية الكثيرة لصور الإمام علي تشكّل من جهة أخرى توطئة للبرهان على أن هذه الصور قد دخلت عالماً إسلامياً ليس بالضرورة من عوالم الشيعة. ما لا يحسب لنا للوهلة الأولى في هذا السياق أن المنمنمات التركية التي تقدِّم علي بن أبي طالب تقدِّم غيره من الصحابة أيضاً، بل أنها تقدّم النبي الكريم جهاراً نهاراً. نقول ليس صحيحاً دائماً أنها تقدم الإمام علي بن أبي طالب بصفته فحسب رجلاً من الصحابة. ثمة امتياز واضح له وتميّز من ذاك الذي يسعى محمد الجويلي لنفيه في وسط ثقافي ذي موروث فاطمي في مكان آخر من العالم الإسلامي.

لم نجد في المنمنمات العثمانية التي بين أيدينا تقديماً مماثلاً للخلفاء الراشدين الآخرين، أي لم نجد، في الحقل الذي يعنينا، صوراً بطولية لهم في المنمنمات العثمانية الكثيرة. من النماذج التركية النادرة التي تقف على شفا التصوير التشخيصي، نموذج يستخدم الخط العربي في تكوين بورتريه الإمام علي، ولعله يعود لأواخر الفترة العثمانية (رقم ٩٨).

إن نسقاً بلاستيكياً يستخدم الخط في تكوين الصورة معروف في فن الخط العربي، ونجده حيلة

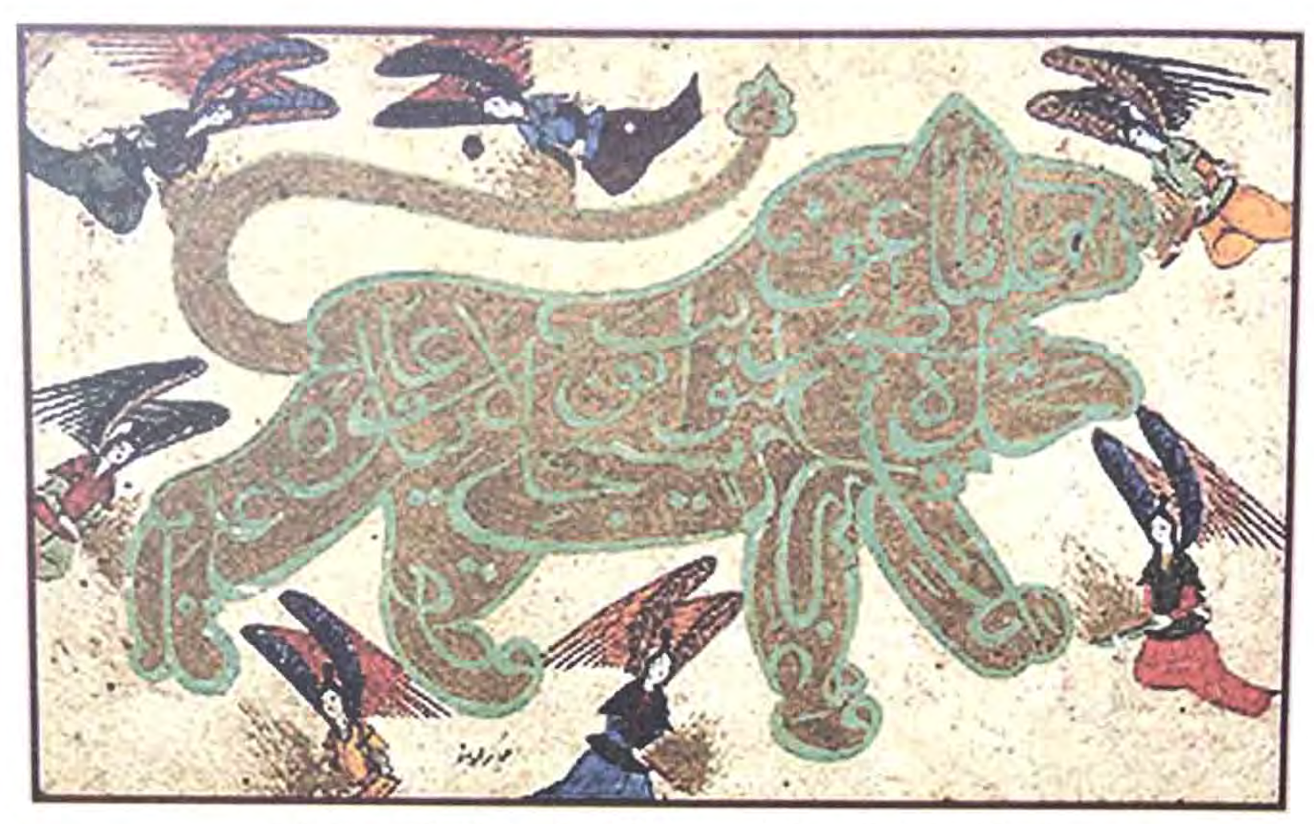


رقم ٩٨: الإمام علي وجَمَل يحمل ذا الفقار. عمل من أواخر الفترة العثمانية؟ موجود في متحف تركي.

بارعة للغاية في الهروب من كراهية أو تحريم الصورة عند المتشددين من الفقهاء. لكنه من جهة أخرى محاولة لاستثمار إمكانية الخط بطريقةٍ مغايرة للطريقة التجويدية الثابتة التي اُستثمر فيها طيلة قرون، كما أنه ثالثاً دلالة على عمق الهوس (بالصورة image) ودالة على الفتنة التي تمارسها على المخيال العربي الإسلامي المتحفِّظ منها. تستخدم الأليفات في مثل هذا (الرسم) لتكوين الخط الخارجي contour للصورة، بينما تستخدم الحروف المدوَّرة كحرف العين لتشكيل ما يستوجب أن يكون دائرياً أو منحنياً كالعينين. كل الجسد البشري رُسم بحروف العبارة «أنا مدينة العلم وعلي بابها» المنسوب للنبي في تفضيل علي، ما عدا الرأس الذي رُسِم بكلمة (علي) صحيحة مرة ومعكوسة مرة، بينما رُسِمَ جزءٌ فقط من الجمَل بالحروف العربية. رُسِم الرأس والرقبة والقوادم بطريقة «طبيعية» كذلك حِمْل الجمل وهو شيء يشبه التابوت وسيف علي ذي الفقار بشعبتيه المُبالغ بهما هنا، الأمر الذي يضفي على مجمل العمل نبرة غير مألوفة في التصوير الإسلامي والخط العربي. الإطار يشدّ العمل لبعضه من الخارج، وتخفف الأزهار الساذجة داخل العمل من وطأة فراغ الخلفية أحادية اللون. نلاحظ أن كتلة الشخصية وارتفاعها مساويان لكتلة الجَمَل وارتفاعه لأننا مرة أخرى في نطاق (المفهوم concept) المُراد نقله وليس في سياق تقديم ما يمكن أن تراه العين بالفعل. أما الكتابات الأخرى أعلى العمل فهي تمجيد للإمام علي وعظمة سيفه الشهير. هذا الرسم قريب للفن الشعبي الموغل في عناصره البدائية، المتناثرة التي لا يلمّ بها إلا متلقٍّ يتنفس في سياق ثقافي يعرفها سلفاً. إنه قريب من رؤية محدّدة لشخص علي بن أبي طالب عبر تكريس جملة مرجعية بالنسبة للشيعة: «أنا مدينة العلم وعلي بابها». وإذا لم يرسم الرسام جسد الإمام بطريقة تشخيصية، كما في الرسم الشعبي الشيعي العراقي والإيراني الصريح، فلسبب لا يتعلق بالكراهية والتحريم (لأنه يقدم في الحقيقة نوعاً من الرسم التشخيصي) ولكن بسبب انشغاله الأساسي بالخط العربي.

هناك عمل آخر مشابه (موجود اليوم في دولة إسرائيل)[٦] صالح للمقارنة مُنجَز في إيران الصفوية، منفذ مطلع القرن الثامن عشر (رقم ٩٩).

إن رسم الأسد مُنجَز هنا أيضاً بالكتابة. الأسد يرمز لعلي بن أبي طالب تحيطه الملائكة بالمجامر والهدايا. الكتابة على جسد الأسد تقول: نادِهِ علياً مظهر العجائب تجده عوناً لك في المصائب». العمل مقنع من الناحية التشكيلية، برمزيته وتأرجحه بين التشخيصية والغرافيكية وتكوينه الرصين: الأسد المرسوم وسط العمل بالخط العربي وبلونٍ واحد مسطّح، يمتلك كثافة وقوة فيزيقية رغم الطريقة المؤسلبة stylisé التي رُسم بها، تحيطه عناصر تشخيصية، الملائكة، موزعة بشكل دائري ومرسومة بالألوان الناصعة الأحمر والأصفر والأزرق التي تضفي حيوية وإقناعاً على كلية العمل. بين العملين فرق ظاهري، العثماني يقدّم الإمام علي بأسلوب تشخيصي تقريباً بينما الصفوي المذهبي



رقم ٩٩: كتابة على شكل أسد يرمز للإمام علي. إيران، العصر الصفوي، مطلع القرن الثامن عشر. ألوان مائية على ورق.

فيقدّمه بأسلوب رمزي محض، وهما يلتقيان، الاثنان، حول نقطة تمجيده صراحة، وقد استخدما كلاهما للكتابة لوناً غير المداد الأسود معتبرين ما يقومان به عملاً لا ينتمي لفن الخط العربي التقليدي بالضرورة.

هل كان العثمانيون أكثر تسامحاً مع مبادئ الشيعة لكي ينتج رساموهم أعمالاً مشبعة بإرث اصطلاحي وتصويري أقرب لمفهومات الشيعة؟. لا نظن ذلك بشهادة الحروب والخلافات الواقعة منذ القرن السادس عشر بين إيران والدولة العثمانية لأسباب بعضها مذهبي أو بلبوس مذهبي. فقد كان إسماعيل الصفوي قد توجّه بجيش كثيف إلى بغداد ودخلها سنة ١٥٣٤، فاضطر السلطان سليمان القانوني إلى وقف زحفه في أوروبا، وعاد بقسم من الجيش لمحاربته. الشاه عباس الصفوي من جهته انتهز تغلغل العثمانيين في أوروبا وحروبهم مع النمسا والمجر، فعاد إلى مهاجمة بغداد، ودخلها سنة ١٦٢٣. وكان سفاكاً لا يتردد أن يأمر بذبح كل من يخالف أمره أو لا يجاريه كما يقول د. علي الوردي في (**لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث**) (ج١). في الطرف الآخر وعندما وصل العثمانيون للعراق، وقع تقتيل ذريع للشيعة غير أن سليمان القانوني قام بإتمام بناء حضرة الإمام الكاظم، وزار المقامات السنية والشيعية على حد سواء، وأمر بحفر نهر الحسينية لإيصال المياه إلى مدينة كربلاء الشيعية. ولتفسير ذلك يتوجب معرفة ما يشير إليه الباحث حسن العلوي من أن الدولة العثمانية كانت **صوفية** بعض الشيء، وبسبب التداخل بين التشيع والتصوف

في آسيا الصغرى في العصور الإسلامية الوسيطة المتأخرة، احتلت الرموز الشيعية والولاء لآل البيت موقعاً بارزاً في الثقافة العثمانية المبكرة. وكان الولاة حنفية متصوفة تشوب تصرفاتهم «مسحات شيعية» فكانوا يعتنون بمراقد الأئمة في بغداد والنجف وكربلاء. هذه النزعة الصوفية تفسِّر في تونس أيضاً، بالاقتران مع الإرث الفاطمي، ما لم يفسّره الباحث الجويلي الذي ناقشناه قبل قليل.

نزعة التصوف في الثقافة العثمانية يمكنها أن تفسِّر لنا صور الإمام علي في الموروث البصري العثماني إذن حيث لا يمكن فهم «علي مدينة العلم وأنا بابها» إلا في إطار امتياز وخصوصية لعلي بن أبي طالب في الوعي الإسلاميّ. في عمل منمنماتي عثماني آخر يُوْصف علي بن أبي طالب بـ«أمير المؤمنين»، وهي تسمية اصطلاحية شيعية في حروب المفردات والتعابير التي تعكس جانباً من خلافات ووجهات النظر المعروفة.

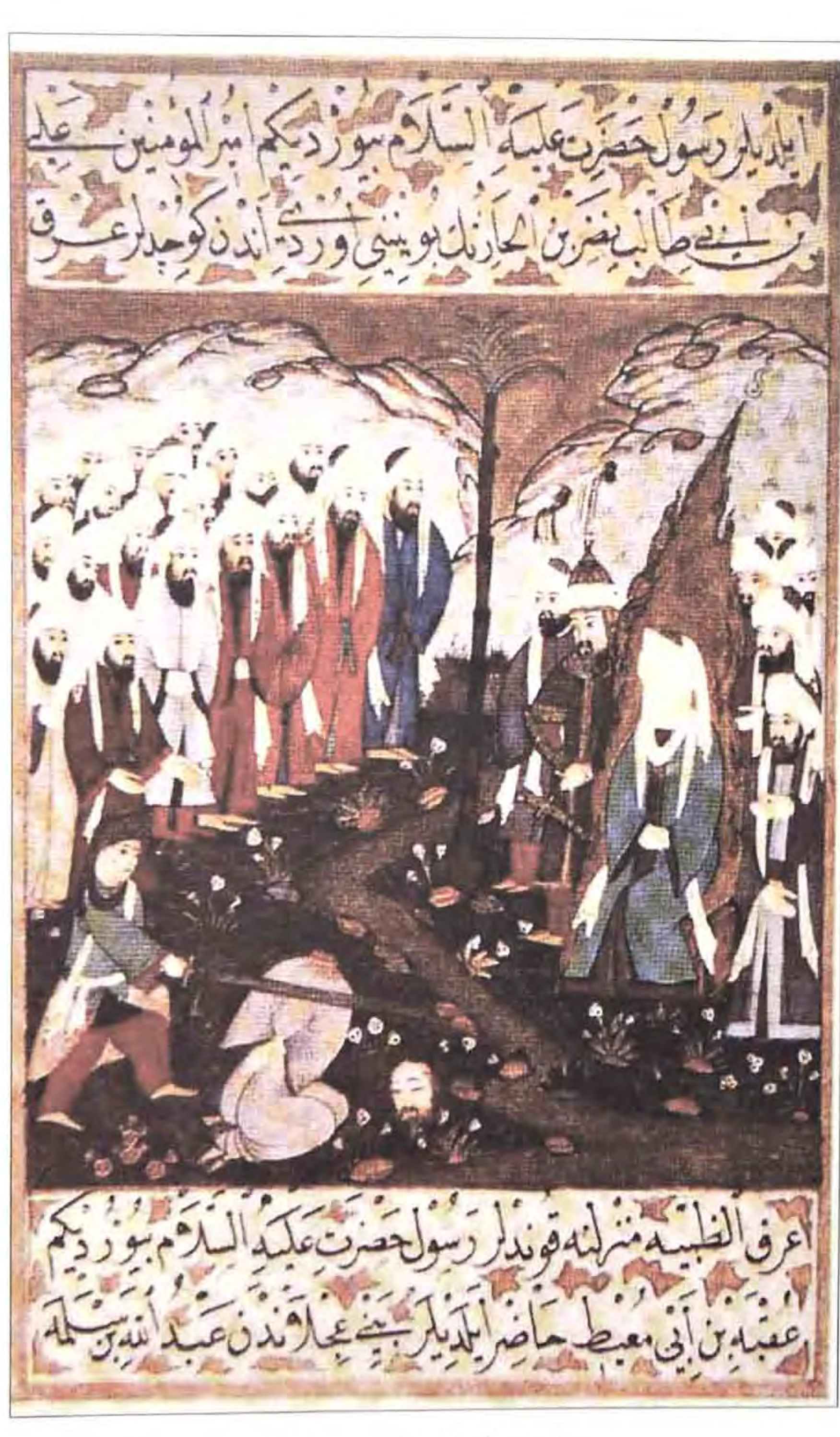
المنمنمة العثمانية المشار إليها (رقم ١٠٠) تصوّر مقتل النضر بن الحارث رئيس بني عبد الدار على يد علي بن أبي طالب. قال ابن هشام في (**السيرة النبوية**): «وكان النضر بن الحارث من شياطين قريش، وممن كان يؤذي رسول الله صلى الله عليه وسلم وينصب له العداوة، وكان قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس وأحاديث رستم وأسفنديار، فكان إذا جلس رسول الله صلى الله عليه وسلم مجلساً فذكّر فيه بالله، وحذر قومه ما أصاب من قبلهم من الأمم من نقمة الله، خلفه في مجلسه إذا قام، ثم قال: أنا والله يا معشر قريش أحسن حديثاً منه، فهلم إلي فأنا أحدثكم أحسن من حديثه، ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم وأسفنديار، ثم يقول: بماذا محمد أحسن حديثاً مني!». وهو الذي قال: سأنزل مثل ما أنزل الله. قال ابن إسحاق: وكان ابن عباس رضي الله عنهما يقول فيما بلغني: نزل فيه ثمان آيات من القرآن، قول الله عز وجل: إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين. وكل ما ذكر فيه الأساطير من القرآن». والعبارة الأخيرة تعقيب على ما ذكره ابن هشام من قول النضر بشأن النبي: «وما حديثه إلا أساطير الأولين أكتتبها كما اكتتبتها!». وعندما كان الرسول بالصفراء، لما قفل من بدر راجعاً إلى المدينة، قتل النضر بن الحارث، قتله علي بن أبي طالب بأمر من الرسول. وقُتل معه عقبة بن أبي معيط، ولم يقتل من أسارى بدر غيرهما. ولما قتل قالت أخته ـ وقيل: ابنته قتيلة ـ أبياتاً منها:

أمحمّدٌ ولأنت ضنء نجيبة ... من قومها، والفحل فحل معرق
ما كان ضرّك لو مننت وربّما ... منّ الفتى وهو المغيظ المحنق
النّضر أقرب من تركت وسيلةً ... وأحقّهم، إن كان عتقٌ، يعتق

فلما سمع النبي قولها قال: لو بلغني هذا الشعر قبل أن أقتله، ما قتلته. هذه القصة هي الخلفية التي نفهم على ضوئها المنمنمة التركية.

تنتمي المنمنمة لأسلوب الرسم العثماني لجهة التلوين والتكوين بمجاميع بشرية منتظمة والخلفية، أي المنظر الطبيعي ذي الأصول الصينية. شجرة النخيل الوحيدة تشذ وسط المشهد وتريد التذكير أن الواقعة تدور في منطقة زراعية قريبة من مدينة يثرب. ليست المرة الأولى التي يظهر فيها النبي المغطى وجهه بخِمار في المنمنمات التركية.

لكي نفهم الرسم المنمنماتي التركي يتوجب التفريق بين مرحلتين: ما قبل العثمانيين ثم الفترة العثمانية. لا يقبل الباحثون اليوم فرضية أن المنمنمات ما قبل العثمانية هي نسخة طبق الأصل عن المنمنمات الفارسية. ويعتبرون أعمال التصوير السلجوقية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين أمثلة للفترة السابقة على العثمانيين، لكن المشكلة الفعلية في تحليلهم (يضعون حتى أعمال يحيى الواسطي في هذا السياق الافتراضي الأناضولي) هي عدم وجود تميُّز أسلوبي حقيقي للأعمال السلجوقية بسبب انتشار أسلوب موحّد للرسم في جلّ العالم الإسلامي. أما الفترة العثمانية فإن أقدم ما وصلنا من أعمالها يرقى لحكم محمد الثاني أو الفاتح ١٤٥١ – ١٤٨١. بعد الاستيلاء على إسطنبول نشأت اتجاهات



رقم ١٠٠: علي بن أبي طالب يقتل النضر بن الحارث. منمنمة تركية.

جديدة في الرسم العثماني. وكان أشهر الرسامين يومذاك (فتحي)، وفي وقته دُعي الرسام الإيطالي بلليني إلى تركيا. ومن هذه الفترة لا توجد إلا منمنمات قليلة نادرة. من العناصر المخصوصة المتكررة في الرسم العثماني حينها تسريحات الشعر الخاصة بجيش المشاة الإنكشاري، وجود خط من أشجار السرو يقطع الأفق، خيارات الألوان الجريئة خاصة الأحمر، أضف لذلك انشغال الفنانين الأتراك بتصوير أزيائهم المحلية. وبموت الفاتح توقف التأثير الأوروبي لأن وريثه السلطان بايزيد كان ميالاً للفن الإسلامي. إن وصول فنانين من المقاطعات التي غزاها العثمانيون سيؤثر في طبيعة المنمنمة التركية. لقد وصل رسامون من تبريز والقاهرة خاصة، وكان يحضر جوارهم الألبان والقوقازيون والمولدافيون والهنغاريون والجيورجيون وحتى النمساويون. كما حضر تأثير المدارس الشرقية منذ القرن الخامس عشر تقريباً عبر التيموريين ومدارس هراة وشيراز والفن المملوكي والصفوي. وها هنا نلتقي بعلامة فارقة تميّز الرسم العثماني تلك اللحظة وهي تنفيذ العمل على الورقتين المتقابلتين من المخطوطات. وهنا أيضاً ظهرت أول المحاولات للرسم الطوبوغرافي والقصص السياسية وتصوير السير التي هي خصيصة واضحة أخرى لصيقة بالفن العثماني. ومن فناني تلك الحقبة يُذكر نصوح مطرقجي وأصله من سراييفو. حازت المخطوطات التاريخية، أثناء حكم سليمان القانوني، على مجدها الكبير. يُلاحظ أيضاً تنوُّع الخصائص الفنية وتعدد أساليب المعالجات بسبب مشاركة العديد من الفنانين المنتمين لمدارس وبلدان متنوعة، وهذه ستوحِّدها مقاربة تصويرية جديدة تقع في التالي: روح الملاحظة للأشياء الممثَّلة، استخدام الخط الخارجي لتأطير الشخصيات والأشياء، مهابة الوقائع الاحتفالية، تكوين الصورة عبر خطوط عمودية وعرضية، استخدام أصناف محدّدة من الزهور، الإلحاح على شجرة السرو، استخدام نقشات النسيج في التصوير. خلاف ذلك فإن العناصر المعمارية تظل من أصول إيرانية. في فترة حكم سليمان القانوني ظهرت مشاهد الصيد الملكي والمعارك البطولية. ومن خصائص المنمنمات في فترة القانوني أنها تُقرأ عمودياً من الأسفل إلى الأعلى، وتتميز بوجود نزعة تزويقية تنوِّع على لونٍ أزرق غامق، كما الاهتمام الشديد بالأشكال الهندسية. ومن أشهر رسامي البورتريهات يومها حيدر ريّس (نيكاري) الذي نفذ العيد من بورتريهات سليمان القانوني. في النصف الثاني من القرن السادس عشر بدت المنمنمات التركية وكأنها خلو من التأثيرات الأجنبية. ففي عهد السلطان مراد الثاني (١٥٧٤ ــ ١٥٩٥) الذي كان مشجعاً للفن والأدب كانت المنمنمات أكثر تشويقاً ومليئة بالتفاصيل الدقيقة بل كان هناك ميل لرواية الوقائع والسير التاريخية بأكبر دقة تصويرية يسمح بها فن المنمنمات. القرن السابع عشر كان أقل حيوية. خلال حكم أحمد الأول (١٦٠٣ ــ ١٦١٧) وعثمان الثاني (١٦١٨ ــ ١٦٢٢) ظهر رسامون مثل نقاش حسن ومحمد نقشي وكلندر باشا. من حينها ستكون زهرة التوليب رمزاً للبذخ والجمال في جميع أنماط التعبير الفني التركي، رسماً وخزفاً ونسيجاً. نحو نهاية القرن الثامن عشر اشتد تأثير الفن الأوروبي على الرسم العثماني لكنه لم يكن طاغياً بعد، وكانت بداية النهاية لفن المنمنمات التركية.

في منمنماتنا أعلاه نرى بعضاً من الخصائص المذكورة: قوة وطغيان اللون الأحمر، القراءة من أسفل إلى الأعلى وتأثير الفن الآسيوي في المنظر الطبيعي والاهتمام البالغ بالأزياء. يظهر الإمام علي في المنمنمة فتى لم يبلغ بعد مرحلة نضجه. سيفه دائماً وسط المشهد والجمع ينظر بإعجاب أو خوف لجرأته في تنفيذ الحكم على النضر بن الحارث. إنها منمنمة تركية تشيد بالإمام علي وتعتبره بطلاً متميزاً كما ذكرنا.

لكن لنذكر دعماً لهذه الفرضية أن مؤلفين فُرْساً من غير الشيعة قد امتدحوا بالنبرة ذاتها علياً وآل بيته. كما في عمل الشاعر سعدي «كلستان»، أي «روضة الورد» وكان على مذهب السنة. في صباه كان قد أقام ودَرَسَ في المدرسة النظامية في بغداد الخاصة بأتباع المذهب الشافعي. وقد رثى سعدي الخلافة العباسية وبكى سقوط بغداد في قصيدتين، إحداهما فارسية. في القصيدة التي تشكل مقدمة لمنظومة «أريج البستان» يستعيد الشاعر صفات الرسول والمعجزات التي ارتبطت به، ثم يتوجه بالدعاء ويستدعي ذكر أصحاب الرسول وتابعيه من الخلفاء الراشدين وأهل البيت في خمسة أبيات هي حسب ترجمة محمد موسى هنداوي:

ليكن سلام الله على روحك — وعلى أصحابك وتابعيك
على أبي بكر، الشيخ المُريد — وعلى عمر، قاهر الشيطان المَريد
وعلى العاقل، عثمان، محيي الليل — والرابع علي، راكب الدلدل
أسألك إلهي، بحق بني فاطمة — أن تؤمن على قولي بالقبول
فإنك، أن رددت دعوتي، أو قبلتها — فإني متعلق بأهداب آل الرسول

ويذكر الباحث محمود زيباوي أن سعدي «شاعر مسلم (شامل) يجمع بين المذهب السنيّ والهوى الشيعيّ». ويذكر أن صدى هذه القصيدة يتردّد في منمنمة تزيّن نسخة من تحفة سعدي النثرية **كلستان.** تعود نسخة الكتاب إلى عام ٨٧٣ هـ، ومصدرها هراة [في أفغانستان اليوم]، وتحتوي على ست منمنمات أنجزت في الهند بعد ما يقارب القرنين من الزمن، وهي من «مجموعة تراست [Trust Collection] للفن والتاريخ» الخاصة بعائلة سودافار في هيوستن. على وجه الصفحة السادسة والأربعين من المخطوط، يظهر الرسول متربعاً على منبر من الرخام، وقد تحلق من حوله جمع يتألف من أربعة رجال وولدين فتيين، مما يعيد إلى الذهن صورة الخلفاء الأربعة والحسَنين اليافعين. تزين المنمنمة القصة الرابعة من الفصل الثالث من «كلستان»، وفيها يتحدث سعدي عن عالِم عجمي أرسله ملك من ملوك الفرس إلى بلاد العرب ليعرض خدماته على الرسول، إلا أن أحداً لم يسأل عنه، فما كان منه إلا أن توجّه بنفسه إلى المصطفى ليسأله إن كان في إمكانه أن يقدم له ما ينفعه أو ينفع صحابه. اللافت أننا لا نجد في هذه القصة أي ذكر مباشر للخلفاء الأربعة، مما يشير إلى أن النص لم يشكل سوى حافز لتصوير صورة جماعية تضم الرسول وخلفاءه الراشدين إلى

جانب ابني فاطمة، وهما ريحانتا جدّيهما من الدنيا، بحسب الحديث المتناقل. يظهر العالم الآتي من بلاد فارس من خلف المنبر حيث يسجل حضوراً ثانوياً في الصورة. في المقابل، يبرز الرسول في وسط التأليف، وقد خصّه الرسام دون سواه بهالة دائرية من الذهب، وصوّر من خلفه محرابا مزخرفاً تعلوه الشهادتان. الهوية الشخصية الخاصة بكل من الخلفاء الأربعة ليست واضحة تماماً، إلا أن بعض العناصر تتيح لنا التعرف إلى اثنين منهما على الأقل. حامل السيف المقوّس الجالس عند الطرف الأيمن من الصورة هو علي بن أبي طالب، وفي الروايات التي نقلها أهل التاريخ أن رجال محمد سمعوا في ساحة الجهاد تكبيراً من السماء وقائلاً يقول: «لا سيف إلا ذو الفقار ولا فتى إلا علي». وحامل الكتاب الجالس عن يمين الإمام علي هو حتماً عثمان بن عفان ألذي أتم جمع القرآن الكريم، وقد قُتل في داره بينما كان يقرأ القرآن(٧). لم نعثر على صورة للمنمنمة الأخيرة سوى ما هو منشور في جريدة (النهار) البيروتية وهي غير صالحة للطباعة مجدّداً. يمضي الزيباوي إلى القول:

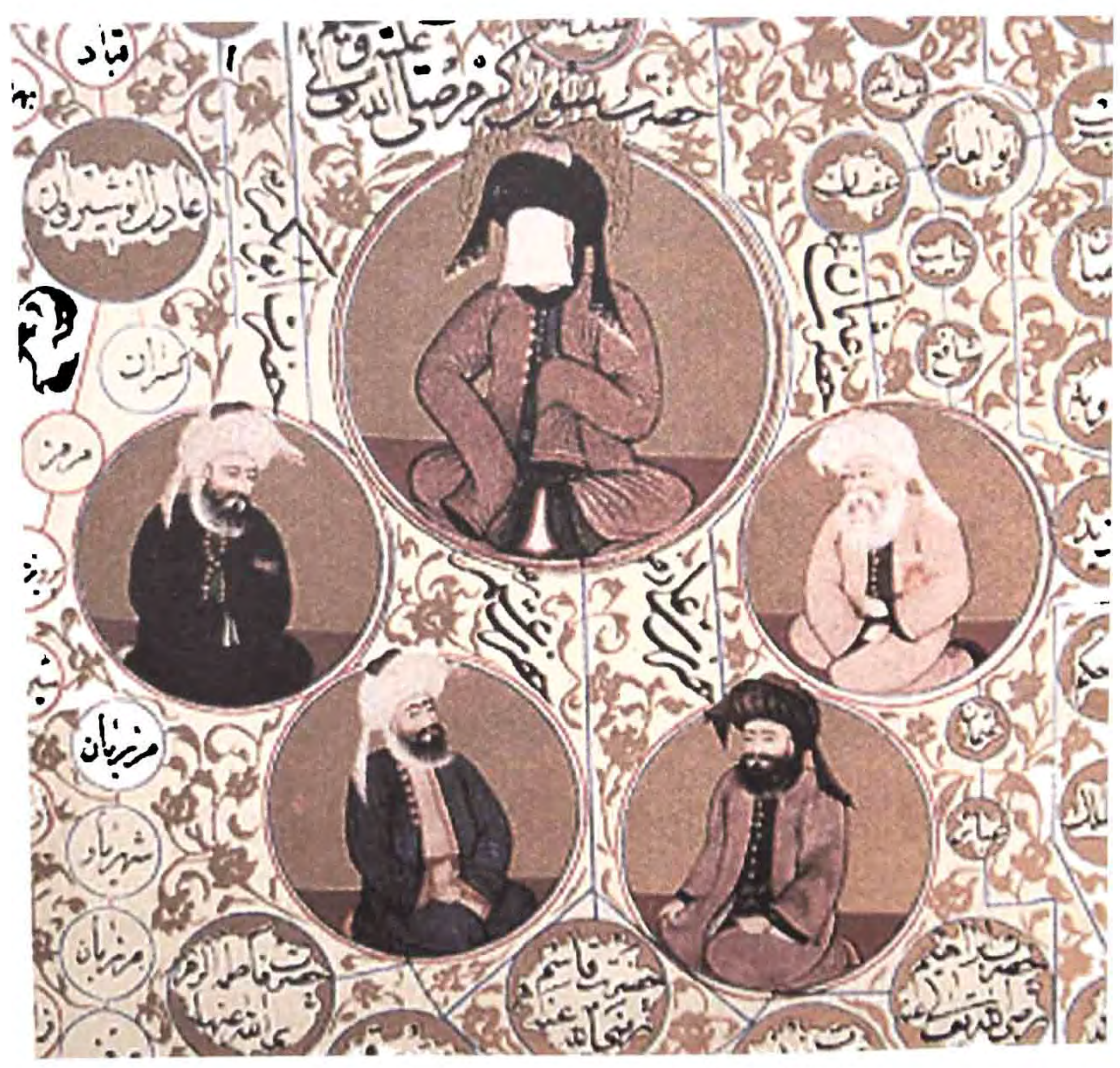
«تنتمي المنمنمة زمنياً إلى مدرسة القرن السابع عشر الهندية، وهي المدرسة التي رأت النور في عهد الإمبراطور جلال الدين أبو الفتح محمد أكبر. وقد سعى هذا الحاكم السنّي المذهب إلى الجمع بين الإسلام والهندوسية في ما دعاه «العقيدة الإلهية»، واستقدم أكبر بعثة من اليسوعيين، وافتتح لها مقراً في بلاطه عاهداً إليها مهمّة تعليم الرسامين الذين يعملون تحت رعايته أصول الرسم وقواعده. تتلمذ المصورون الهنود المسلمون على أيدي اليسوعيين فأتقنوا مبادئ المحاكاة إتقاناً كاملاً وسعوا إلى تطبيقها في حقل فن الكتاب، وقد شكل هذا الأسلوب مفترقا أساسياً في المرحلة الأخيرة من تاريخ التصوير الإسلامي. تتميّز منمنمة مخطوط «كلستان» بمحافظتها على الجذر الفارسي التيموري الذي يظهر في كثير من عناصر التأليف، في حين يظهر الأثر الأوروبي في الهالة الدائرية التي حلت مكان الهالة النارية، كما في بروز مبدأ التجسيم الذي يتجلى بنوع خاص في رسم ثنايا ثياب كل من الرسول وابن عمه. حكم المغول الكبار الهند حتى عام ١٨٥٧، وكانوا من أهل السنة. ويتجلّى هذا الانتماء في حجب الهالة القدسية عن علي بن أبي طالب، على عكس ما نراه في المنمنمات الشيعية حيث يحظى أمير المؤمنين بأرفع علامات الإكرام. من جهة أخرى، نجد في حضور الحسنين في منمنمة «كلستان» شهادة في حب أهل البيت، وهو ما يربط الصورة التي رافقت قصة العالم الفارسي بالقصيدة التي عبّر من خلالها سعدي عن حس إسلامي جامع»(٨).

الشاعر الشيرازي ورسّام منمنمة مخطوطة عمله الهندية مثال آخر على التقدير الرفيع الذي حظي به الإمام علي في أوساط غير شيعية.

وفي هذا السياق، علينا التذكير بأن ندرة تصوير الخلفاء الراشدين الثلاثة لم تكن لتمنع الرسم

العثماني المتأخر من تقديم بورتريهات صريحة لهم مع النبيّ الكريم. فمكتبة فيينا الوطنية تحتفظ بمنمنمة نادرة يظهر فيها الرسول والخلفاء الأربعة في خمس حِلِي (medallion) متجاوِرة دائرياً (رقم ١٠١). تختفي ملامح الرسول كالعادة، بينما تظهر ملامح الخلفاء الأربعة. يحتل الرسول مركز العمل، ويبدو أكبر حجماً، وقد حرص المصوِّر على وضع هالة نارية فوق رأسه دلالةً على علو مكانته ورفعته.

علينا التذكير كذلك بأننا رأينا هذا النوع من التصوير الموضوع في حلية دائرية (medallion) في مناسبة الأئمة الإثني عشر في الفصل السابق. تسلسُلُ الخلفاء يتمّ بدءاً من يمين الرسول، أبو بكر الصديق، ثم هبوطاً عمر بن الخطاب يجاوره الإمام علي ثم عثمان بن عفان بلحيته البيضاء. وهنا ثمة بورتريهات متخيَّلة نادراً ما رأينا شبيهاً لها للخلفاء الراشدين.



رقم ١٠١: الخلفاء الراشدون. منمنمة. مكتبة فيينا الوطنية.

من الضروري أن نتساءل عن سبب عدم متابعة الأتراك العثمانيين تقليد تقديم الخلفاء كما دأب الشيعة والعلويون على تقديم أئمتهم؟. السبب يتعلق في يقيننا بالتالي: إن كراهية التصوير المأخوذ بها من طرف عامة سنة المسلمين قد حدّتْ من تطوير أعمال تصويرية للخلفاء مقارَنة بالتسامح الشيعي أمام فن التصوير. كراهية تنطوي على بعض الإشكاليات لأننا نعرف أن تاريخ التصوير التشخيصي في الإسلام (الذي لم يتوقف للحظةٍ واحدةٍ)، يجب فهمه كالتالي: بقي التصوير التشخيصي الصريح حبيس المِلكِيات الخاصة في المخطوطات والأماكن المغلقة كالحمامات (وبعضها جنسي صارخ) بينما كان الفن المطروح للجماهير من طراز تجريدي: في المساجد والمدارس والأماكن العامة الأخرى. نعرف أيضاً أن الدولة العثمانية قد ظلت في إطار هذه الثنائية بين (الخاص) و(العام)، حتى أن كمية المنتوج من الرسم التشخيصي العثماني الخاص كانت كبيرة سواء في المخطوطات أو في بلاطات سلاطين بني عثمان الذين لم يكتفوا بالرسامين المحليين أو المسلمين فاستجلبوا رسامين إيطاليين وأوروبيين عديدين. في حين أن دولة الشيعة الأساسية المنافِسة، إيران قد ساهمت بإلغاء الفارق المستفحل والراسخ طيلة تاريخ الإسلام بين فن للخاصة وآخر للعامة حتى أننا نندهش أشد الاندهاش أن نجد رسوماً تشخيصية على جدران بعض المساجد الإيرانية. أما الجهات الإسلامية البعيدة جغرافياً فقد ظلت محافظة على تقاليدها التشكيلية التاريخية إلى حد بعيد متناسية الكراهية عندما تكون من البلدان ذات الأغلبية السنية كمسلمي الهند. من جهة أخرى فإن تنافس العثمانيين مع الغرب الأوروبي الذي كلما كان يتطوّر ويتفوّق على الدولة العثمانية كانت الأخيرة أشد إلحاحاً في تقليده، وقد تجلى ذلك في نهاية المطاف في قبول فن الرسم فيها من ضمن مظاهر الدخول في حداثةٍ فرضت عليها فرضاً. قبول لم يتمّ إلا في نطاق ضيق من المتعلمين لأن الغالبية المطلقة من سكان الدولة العثمانية كانوا يعانون الأمرّين من الفقر والتخلف الذين زيَّنهما فقه فتاوى السلطة الأشد إنكاراً للفنون البصرية التشخيصية. لقد أفلت من تلك الفتاوى التصوير الشعبي وحده، وهذا وَجَدَ في التصورات الصوفية ميلاً إلى (فتوّة الإمام علي) فاغترف منها كما سنبيّنه.

لنلاحظ أن أكبر كمية من التصاوير التي تقدّم النبيّ الكريم نفسه موجودة في الإرث التصويري العثماني، وهو ما لم يساعد رغم ذلك في تطوير تقليد بصري يقدِّم الخلفاء كما دأب الشيعة على تقديم أئمتهم. مفارَقةٌ كبيرةٌ لا يحلّها سوى الاعتراف بالتناقض الفادح بين الممارسة الرسمية الفعلية للدولة سرّاً فيما يتعلق بفن التصوير، ورفضها العلنيّ وكراهيته المُصرَّح بها عبر ما يسميهم د. علي الوردي بـ (وعّاظ السلاطين).



رقم ١٠١أ: نموذج آخر لحلية دائرية (medallion) للأئمة الإثني عشر، يغيب منها الإمام «الغائب» القرن العشرين.

فكرة البطل علي مُرَحّلةً إلى أبطال شعبيين آخرين في بلدان المغرب

إن ذكريات المدوّنة الأدبية العثمانية والمنمنمات التركية (لكي لا نذكُر المنمنمات الفارسية) التي تشيد بالإمام علي بن أبي طالب، وتبجّله ضمن مفهوم الفتوّة الصوفي على الأقل هي، حسب فرضيتنا الراهنة، أصل جميع الرسوم الخاصة بالأبطال الشعبيين: عنترة بن شداد والزير سالم وغيرهما. في أعمال تصويرية منفَّذة في العالم غير الشيعي مثل تركيا وقع تثبيت بطولة الإمام علي الصريحة المتميزة من بين جميع الصحابة، ومنها انطلقت فكرة تعميم فكرة البطولة على أشخاص آخرين غيره. ويبدو أن هذا التمدُّد قد وقع خلال فترة قطيعة وانطواء فكر السنة على نفسه في فترات متأخرة كأن تكون بداية القرن الثامن عشر حيث سيادة الظلامية في الشارع الإسلامي وهيمنة الفكر السلفي على مستوى السلطة، وكلها قادت إلى تشنج مع الفكر الشيعي (على الأقل مع أبرز رموزه) مستعيضة عن الإمام علي، في فنون التصوير، بأبطال آخرين مثل عنترة والزير. هذه خطوط عريضة مبسّطة للموضوع وهي تحتاج إلى إضافات وتعديلات أخرى من أجل فهم أعمق للمشكلة.

نقول إن (طرق الصوفية) و(نظام الفتوة) تضَعُ لعلي بن أبي طالب مكانة أساسية، بعيداً تماماً عن الفكر الشيعي. أمران سيفسّران لنا الكثير من التعبيرات التشكيلية الشعبية في العالم الإسلامي غير الشيعي. فمن جهة تحتفظ الطرق الصوفية بأشكالها العدة، المتطرفة والمعتدلة، بفكرة فاتنة للإمام علي. ومن جهة ثانية تكُنّ الأنساق القديمة المُماتة والحديثة من (نظام الفتوة) الاحترام والقداسة نفسها أيضاً لعلي بن أبي طالب. إن نظام الفتوّة هو عنصر أساسي يفسّر احتفاظ المغرب العربي بتبجيل استثنائي لعلي بن أبي طالب. يُنسب لعلي قوله «نظام الفتوة احتمال عثرات الأخوان وحسن تعهد الجيران». قام نظام الفتوة بوراثة العيّارين والشطار في إطار حركات منظمة للفتيان لها طقوسها وآدابها ونشاطها شبه العسكري وسلاسلها ولباسها ونقباؤها، وكانت حركة شعبية انتشرت في العراق والشرق وآسيا الصغرى. وقد ارتبطت منذ البداية بشخصية الإمام أو أحد أتباعه. في الحركات الصوفية، كما نرى ذلك في مصنفات مثل «**كتاب الفتوة**» لأبي عبد الرحمن محمد بن الحسين بن موسى السلمي، و«**كتاب الفتوة**» لأبي عبد الله محمد بن أبي المكارم المعروف بابن المعمار البغدادي الحنبلي (٦٤٢هـ)[٩] يقع اعتبار الإمام علي مؤسساً للفتوة الصوفية. وكان الدخول في جماعات أصحاب الحرف المسلمين في الشرق يقوم على شعائر رمزية بينما رَسَم نظام الفتوة قواعده في صيغ شيعية عربية وفارسية وتركية. وكان (سلمان الفارسي) الشيخ الأكبر، أي الشفيع patron، للنقابات الإسلامية، وهو أحد أتباع الإمام علي ومن الشخصيات المهمة في الاعتقاد الشيعي. ويذكر الجزري الشافعيّ في (**مناقب الأسد الغالب علي بن أبي طالب**) عن خرقة المتصوفة: «وأما لبس الخرقة، واتصالها بأمير المؤمنين علي كرم الله وجهه، فإني لبستها من جماعة، ووصلت إليّ منه من طرق رجاء أن أكون في زمرة محبيه، وجملة مَواليه يوم القيامة..». ويذكر أيضاً: «وأجمع مشايخ التصوف على أن الحسن البصري صحب علي بن أبي طالب ولبس منه والله أعلم، وسألت شيخنا الحافظ إسماعيل بن كثير فقال: لا يبعد أنه أخذ عنه بواسطةٍ، ولقيه له ممكن، فإنه سمع عثمان بن عفان..».

بين حركات التصوف وأنظمة الفتوة ومذاهب «العلويين» مثلاً أصل مشترك هو الإسماعيلية. يشكّل العلويون مثالاً جيداً لإيضاح هذا المشترك. حسب المداخلة الثمينة للدكتور إبراهيم الداقوق فقد «وُلدت الفكرة العلوية أيام إمامة المهدي (صاحب الزمان)، أواخر القرن الثامن أي الرابع عشر الميلادي، نتيجة الخلاف بين طوائف الشيعة حول قضية (الباب) المعروفة في الفقه الشيعي، بعد أن كان الاسماعيليون قد انفصلوا عن الإمامية الاثني عشرية بسبب الاختلاف على الشخص الأجدر بتولي الإمامة من أولاد الإمام جعفر الصادق حيث اختارت الإمامية موسى الكاظم (٦٤٥م ـ ٧٢٩م) في حين اختارت المجموعة الثانية (إسماعيل بن جعفر الصادق) للإمامة، فأطلقت عليهم تسمية الإسماعيليين، أو السبعيين في الفقه الإسلامي، كمذهب من مذاهب الشيعة وإحدى طرق التصوف المعروفة في العالم الإسلامي. يعتقد بعض الباحثين الأتراك أن الفكرة العلوية قد ترعرعت

في آسيا الوسطى، لا سيما في أوساط الشعراء المتصوفة الذين تغنوا بالعشق الإلهي وبالحق والعدالة وحب آل البيت، وقد عمل أولئك المتصوفة الأتراك الأوائل على مقاربة الإسلام مع عناصر تقاليدهم الاجتماعية لتسهيل قبوله واعتناقه من جهة ولترسيخ العقائد الإسلامية لدى الأتراك من جهة أخرى. ومن هنا دخلت العديد من عناصر العقائد الشامانية ـ ديانة الأتراك القدماء ـ والزردشتية والمسيحية إلى الإسلام التركي».

يذكر د. الداقوق أيضاً أن بعض الفقهاء الإيرانيين والأتراك يعتقدون «بأن العلوية قد تطورت وتكاملت منذ القرن الثاني عشر الميلادي في مدينة خراسان الإيرانية على أيدي لقمان باراندة ثم أحمد يسوي ويونس أمره (ت ١٣٢١م) في آسيا الوسطى، والحاج بكتاش ولي (١٢١٠ ـ ١٢٧٠ ميلادية تقريباً) وهو من تلاميذ الشيخ أحمد اليسوي الذي دفعه للذهاب إلى النجف الأشرف لدراسة الفقه، والشاه إسماعيل الصفوي (١٤٨٦ ـ ١٥٢٤ م)، وفضولي البغدادي (١٤٨١ ـ ١٥٥٦م) في العراق. وقد انتقل الحاج بكتاش ولي إلى بلاد الأناضول ليؤسس فيها الطريقة البكتاشية العلوية ـ التي تناغمت مع الطريقة المولوية الصوفية لمؤسسها جلال الدين الرومي ـ ومع بابا إلياس الذي كان قاضياً في مدينة قيصري العثمانية وشعراء الساز ـ وهي آلة موسيقية وترية يستخدمها الشعراء الشعبيون ـ الذين يطلق عليهم أيضاً (الشعراء العشّاق) ومعظمهم من الشعراء العلويين، لتكتمل بذلك مذاهب التصوف الإسلامي في الدولة العثمانية» .

علينا أن نتذكر أن إسماعيل الصفوي هو تركماني أعلن المذهب الشيعي مذهباً رسمياً في إيران[١٠]، وذلك بعد موجة التشيع التي أحدثها قبله نصير الدين الطوسي والعلامة الحلي، في العالم الإسلامي وخاصة في العراق وإيران. كما أن المتصوف الشيخ بكتاش وَلِي المذكور قد جاء من خراسان إلى مدرسة الكوفة لدراسة الفقه، حيث مكث في المنطقة سنتين ثم سافر إلى بلاد الأناضول. وفي مغرب العالم الإسلامي يُنسب أبو الحسن الشاذلي (٥٩٣ هـ ـ ٦٥٦ هـ)، على عادة الصوفية في نسب أوليائهم، إلى البيت النبوي عبر الحسن بن علي. ففي كتاب «**اللطيفة المرضية في شرح دعاء الشاذلية**» يَرِدُ: «هو الشريف الحسيب ذو النسبتين الطاهرتين الجسدية والروحية المحمدي العلوي الحسني الفاطمي: أبو الحسن علي الشاذلي بن عبد الله بن عبد الجبار بن تميم بن هرمز بن حاتم بن قصي بن يوسف بن يوشع بن ورد بن بطال بن أحمد بن محمد بن عيسى بن محمد بن الحسن بن علي بن أبي طالب». أما عبد القادر الجيلاني فيُخترع له نسَب يعود إلى الإمام الحسن بن علي بن أبي طالب، وهو بغدادي من أصول فارسية، غير أن طريقته القادرية وجدت لها أتباعاً في الأندلس وفاس وتونس. ومثله الشيخ أحمد الرفاعي من ذرّيّة الإمام علي ويقال له الرفاعي نِسْبة إلى جدّه السابع الحسن بن المهدي الهاشمي المكي وكان يلقّب برفاعة، وكان قد هاجر من مكّة المكرّمة إلى المغرب وقطن فيه، وبقيت ذرّيته بالمغرب إلى زمن

يحيى بن ثابت، جد السيد أحمد الرفاعي، الذي رجع إلى مكة المكرمة، لكنّه لم يلبث فيها مدة حتى غادرها إلى العراق.

إن التقعيد الرسمي الأخير الراهن للمالكية أو الحنفية أو الإمامية الاثني عشرية في المغرب العربي وتركيا وإيران لن يُنسينا حقيقة شيوع اتجاهات صوفية شعبية قوية للغاية بين سكان هذه البلدان منذ القرن السادس عشر حتى نشوء الدول القومية(١١) منذ بدايات القرن العشرين.

تلك الاتجاهات الصوفية ذات طابع تأويلي، مَرِن يفسِّر لنا، في الشأن الذي يعنينا، بعضاً من أسباب شيوع تصاوير الإمام علي بن أبي طالب الكثيرة الصريحة والجريئة لدى العثمانيين والعلويين الأتراك والإيرانيين السنة، لكنه يفسّر لنا في الوقت عينه سبب وجود تصاويره الكثيرة في المغرب العربي وتونس خاصة. وبعبارة واضحة نقول إن الإمام علي بن أبي طالب يحتفظ بمقام رفيع خاص لدى متصوفة المغرب وشيوخهم: «سُئِل سيدنا عبد القادر الجيلاني يوماً فقيل له: من شيخك؟ فقال: أما فيما مضى فكان سيدي أحمد الرياسي، وأما الآن فأنا أستقي من بحرين من بحر النبوّة وبحر الفتوّة، ويعني ببحر النبوّة النبي (صلعم) وبحر الفتوّة علي بن أبي طالب (رضه)» **(جامع أصول الأولياء)**. «وقال أبو العباس المُرْسي: جلتُ في ملكوت الله فرأيتُ أبا مدين متعلقاً بساق العرش، فقلتُ ما علومك وما مقامك؟ فقال: أما علومي فأحد وسبعون علماً، وأما مقامي فرابع الخلفاء ورأس السبعة أبدال....». وهناك العشرات من هذه الأمثلة عن المقام الخاص للإمام علي في التصوّف الشعبيّ في مغرب العالم الإسلاميّ ومشرقه.

وفي المقاربة بين صور الإمام علي وصور عنترة أو غيره من الأبطال المحايدين عقائدياً ورمزياً، يبدو لنا، من الناحية الزمنية، أن الأولوية كانت من نصيب إنتاج صور الإمام علي التي وقع تقليدها تشكيلياً وعزوها إلى بطل آخر بعدئذ. فعلى طول وعرض فنون الرسم الإسلامي المتقدم (الراقية) وفي التصوير الإيراني والتركي (العالي) منذ القرن الخامس عشر على الأقل، من النادر على حد علمنا، أو المستحيل، أن نعثر على منمنمة أو رسم يقدّم عنترة بن شداد أو تغريبة بني هلال. لكننا نعثر على صور البطل علي بن أبي طالب على فرسه مقاتلاً أعداءه كما أوضحنا في المقدمة الأولى. سوف نعثر بالمقابل على أعمال تشكيلية كثيرة لقصة **مجنون ليلى** في المنمنمات الفارسية والتركية لأنها تستجيب بعمق لفكرة الحب الطاغي، ذي المصادر الربانية الغامضة التي تستجيب لمحركات الفكر الصوفيّ ذاك. وقد نعثر على أعمال معدودة عن السندباد البحري. أما فن خيال الظل عبر دماه المتحركة (القراقوز) القديم فقد يكون مثّل لعنترة بطريقة ما.

هناك أثران يُرسمان بوفرة في الفنون الشعبية في المغرب العربي هما تغريبة بني هلال التي تروي قصة الزير سالم، وسيرة عنترة العبسي. بالنسبة لقصة عنترة بن شدّاد فإن المصادر التاريخية تشير إلى



رقم ١٠٢: عنترة وعبلة على محاملهم. رسم على الزجاج مصعَّد بالذهب. رسام مجهول الهوية. تونس النصف الأول من القرن العشرين. الارتفاع ٤٧،٧سنتم والعرض ٥٩،٥ سنتم. MCEM

أنها من وَضْع راويةٍ مصريّ يدعى الشيخ يوسف بن إسماعيل، انطلاقاً من مرويات الأصمعي (١٢٣هـ ـ ٢١٠هـ). وكان الشيخ يوسف متصلاً بالعزيز الفاطميّ (ت ٩٩٦م) بالقاهرة. واتفق أن حدثت ريبة في دار العزيز لهجت بها ألسنة الناس في المنازل والأسواق، فساء العزيز ذلك، وطلب من صديقه الشيخ يوسف أن يطرف الناس بما يشغلهم عن الريبة، فكتب قصة عنترة وأخذ يوزعها على الناس، فأعجبوا بها، وانشغلوا بها عما سواها. وقد قسمها إلى ٧٢ كتاباً والتزم في آخر كل كتاب أن يتوقف عن الكتابة عند أمر يشتاق القارئ إلى معرفة نهايته. وأثبت الشيخ يوسف في هذه الكتب ما ورد من أشعار العرب حول القصة، غير أن كثرة تداول الناسخين للقصة أفسدت روايتها وأوقعت فيها الكثير من الأخطاء.

في فن التصوير على الزجاج التونسي هناك الكثير من الرسوم التي تمثل مشاهد مستلهمة على الأرجح من السيرة التي كتبها الشيخ يوسف بن إسماعيل. العمل (رقم ١٠٢) يخلط الأجواء التاريخية للقصة المتخيلة بين عنترة وعبلة بالطقوس التونسية المحلية أثناء الزواج التقليدي. إن المحور الذي تلتقي به جميع رسوم عنترة هو فروسيته وشجاعته، وهي تقريباً محاور الرسم التي

يكون علي بطلاً فيها في جميع المنمنمات الفارسية والتركية. ها هنا تقع «تَوْنَسَة» لمشهد البطل عنترة، وهو ما سيقع نفسه للبطل علي بن أبي طالب في التصوير التونسي والمغربي. وإذا ما كان المشهد في العمل الذي نحلله مكتظاً بعناصر زخرفية ملوّنة صادمة للعين بسبب وضعها على خلفية بيضاء، فلأن الرسام مشغول بالتزويق أكثر من انشغاله بالحكاية المعروفة، ولأن الرسم على الزجاج سمح له بألوان مضيئة صريحة، خاصة وهو يستخدم اللون الأسود بوفرة على الخلفية البيضاء مُوزِّعاً الألوان الأخرى بينهما. تمضي النزعة التزويقية بعيداً وهي تستدعي كل ما يصعّد الإبهار حتى أنه يستخدم رموزا فرعونية: الحية والطائر وما إلى ذلك، الأمر الذي يدفعنا للشك بأصل مصري لرسّامها أو لمصدرها الفعلي.

إن انتقال هذه الرسومات من بلد لآخر من بلدان شمال أفريقيا ومصر ليس بالنادر، فإننا عثرنا على نسخة مغربية من صورة مصرية سبق أن رأيناها في المقدمة الأولى من هذا الكتاب. وقد يحدث ذلك بسبب انتقال الفنانين على رقعة جغرافية محددة شهدت هي نفسها حدثين متوازيين: اختراع حكاية عنترة وعبلة في أهم البلدان في الشمال الأفريقي، مصر، وانتشارها منها إلى المناطق المتاخمة لها، غرباً وشرقاً. إن انتقال الرواة والروايات والمثقفين والمتصوفة ووجبات الطعام من المغرب العربي إلى مصر وبالعكس كان شائعاً، حتى أن التنازع الشديد قائم اليوم على أصل المتصوّف سيدي بن عروس، تونسي هو أم مصري(١٢). الحدث الآخر هو الإرث الفاطمي نفسه المشترك بين تونس والمغرب والذي ما زال يتفاعل في الضمير والتقاليد الشعبية رغم بعض الكتابات التي تحط من شأن ذاك الإرث الوطني لأسباب طائفية(١٣).

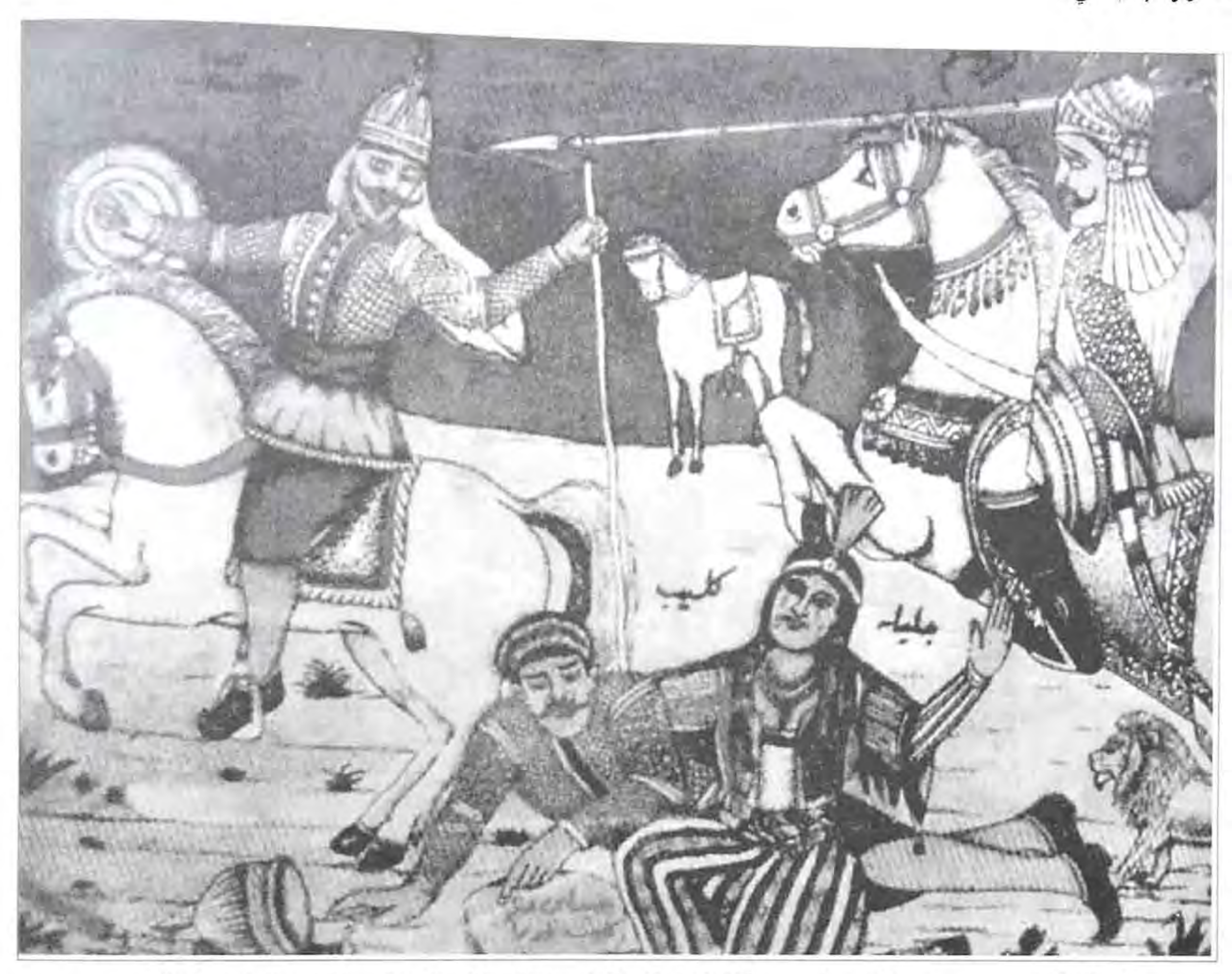
أما تغريبة بني هلال أو السيرة الهلالية فهي ملحمة طويلة تتحدث عن مغامرات بني هلال التي انطلقت من شبه الجزيرة العربية غرباً، باتجاه مصر، فتونس، بسبب جفاف البلاد. تبدأ جذورها في سيرة الزير سالم جد الهلاليين، ثم تمتد لتشمل قصصهم في تونس. ومن السيرة الهلالية تتفرع قصص كثيرة مثل قصة الأمير أبو زيد الهلالي وقصص أخته شيحة المشهورة بالدهاء والاحتيال، وسيرة الأمير دياب بن غانم الهلالي، وقصة زهرة ومرعي وغيرها. وقد ظلت لبني هلال بقية في مصر حتى اليوم، وقد ذكر القلقشندي والحمداني وجودهم بصعيد مصر وقد عاشا في العصر المملوكي. تمّتْ التغريبة في العصر الفاطمي حيث وجّه المستنصر الفاطمي قبائل بني هلال من الصعيد إلى إفريقية لقهر أميرها المعزّ بن باديس. غير أن قبيلة بني هلال لم تنتقل جميعها من نجد بل إن بعض بطون هذه القبيلة فضّل البقاء في موقعه الأصلي رغم الجفاف الشديد. كانت نسخة من السيرة الهلالية جد معروفة كما نعلم في زمن ابن خلدون ويستشهد بنصوصها مطولاً في «المقدمة»، أثناء حديثه عن الشعر المحكي.

من المحسنات اللغوية التي تتكرر مثلاً في نص التغريبة العبارة «والتقى البطلان كأنهما جبلان» التي قد نقرأ عبرها صورة البطلين اللذين يُرسمان في التصوير الشعبي وهما في حالة التحام أثناء المبارزة. وهي صورة نراها في تصاوير الإمام علي وعنترة بن شداد والرسوم الخاصة بأبطال السيرة الهلالية بالطبع.

إذا كان صحيحاً أن افتتاناً ما بالإمام علي قد وقع في بلدان المغرب العربي لأسباب تاريخية فاطمية من جهة، وصوفية من جهة أخرى، فإن تصاوير معينة له فارساً في المقام الأول قد وجدت طريقها للانتشار منذ وقت مبكر. وبعد خفوت صوت تلك المؤثرات وُجدت صور أخرى تقلِّدُ صورتَه فارساً منسوبةً لغيره كعنترة وأبطال السيرة الهلالية. من حينها ستندغم العلامات الفارقة بين الأبطال جميعاً (علي وعنترة والزناتي وغيرهم). اندغام لم يمنع على الإطلاق من حضور صورة الإمام علي بن أبي طالب في الأوساط الشعبية مثقلة بإرثها الأول ذاك، رغم رمزيته الشيعية العالية، المستفحلة في شرق العالم العربي والإسلامي في وقت إنتاج الأعمال المغربية.



رقم ١٠٣: صراع الزير سالم مع جساس. تصوير على الزجاج لأبي صبحي التيناوي. سوريا، دمشق ٢٠٠٣. الارتفاع ٥٤ سنتم، العرض ٦٥ سنتم



رقم ١٠٤: الزير. رسم مطبوع الحجر (الليثوغراف الملون).الارتفاع ٤٠,٥ سنتم، والطول ٥٦,٥ سم. القرن التاسع عشر ـ أوائل القرن العشرين، مصر، القاهرة.

إن أي مقاربة لتصاوير عنترة بن شداد أو أبطال السيرة الهلالية التونسية أو المصرية بتصاوير الإمام علي بن أبي طالب المُنتجَة هناك أيضاً ستدلنا على التداخل بين صور الأبطال فيها كلها، بحيث لا إشارة ولا تمايز شكلياً بينها إلا عبر الكتابات الموضوعة فوق الشخصيات وهي تحدِّد أسماءهم. وهو أمر ينطبق كذلك على أعمال السوري أبو صبحي التيناوي عن عنترة والإمام علي. تداخل وتشابك على مستوى الأبطال كما على مستوى المرجعيات وأصول الرسوم.

سنقدِّم أولاً صورة للتيناوي تمثل الزير سالم مقاتِلاً جسّاس (رقم ١٠٣) ونقاربها بصور تونسية للإمام علي نفسه في صراعه مع رأس الغول وغيرها، لنرى امحاء العلامات الفارقة بين الأبطال.

كما رأينا في عمل سابق للتيناوي فإن الطرافة والبهجة والبساطة القريبة من السذاجة الفطرية تميز أعماله. يستلهم تصويره الحكايات الشعبية المصنوعة في مصر والمستعادة عبر الحكواتي الشامي والتي قد تكون مصدراً مرجعياً لمخيلة الفنان وتكويناته التشكيلية. الشخصية النسوية

في المستوى الأول (الجليلة من جميلات بني بكر كما يصفها المؤرخون) تبدو وكأنها دمية متسمة بالجمود رغم محاولة الرسام تثبيت حركة استعراضية بادية في رفع ذراعها وتعبيرات وجهها. الشخصية التي تقع خلفها طافية في الهواء من دون ثقل بينما الأرضية المزينة بألوان شتى فتبدو وكأنها خارجة من عوالم «سوريالية شعبية». البطلان هما مركز العمل الحقيقي رغم أنهما في المستوى الثاني منه. اتجاه فرسيهما نحو اليسار دلالة، كما نعتقد، على هروب جسّاس ومطاردة الزير سالم له. الألوان زاهية ومسطحة على خلفية خالية وبيضاء تماماً. الشامة على وجه الجليلة تذكير ببنات عامة الشعب، والشوارب التي تغطي نصف وجه الزير وخصمه تستلهم مرأى كبار (قبضايات) الشام والعراق وتونس ومصر الحاضرين في الأحياء الشعبية حتى سنوات الستينيات.

هل عمل أبي صبحي التيناوي من أصول تصويرية مصرية؟ وأين وجد التيناوي هذه الأصول؟ في عمل مصري يُؤرَّخ له بنهاية القرن التاسع عشر ـ بداية القرن العشرين[١٤] (رقم ١٠٤) قد نجد أصلاً لرسم التيناوي الذي لا يفعل سوى استنساخ حرفي لتركيبته (الإنشاء أو التأليف composition) حتى في نقل الكتابات التي تدلنا على هوية الشخصيات. تبدأ مقارنتنا بين العملين من المستوى الأول: موضع جليلة وطريقة رفع ذراعها والشامة على خدها الأيمن في العمل المصري هي ذاتها في عمل التيناوي. وضعية كليب أرضاً وانبطاحه خلف جليلة وسقوط خوذته قربه هي ذاتها في عمل التيناوي. الزير سالم واتجاه حصانه ورفعه لرمحه الطويل باتجاه جسّاس ذاتها في عمل التيناوي. جساس ورمحه نحو الأرض ودرقته هي ذاتها تماماً. سروال جليلة المخطط أيضاً. لا شيء يفلت من المقارنة سوى الأسلوب حيث فطرية التيناوي المحبّبة مقارنة بالأسلوب الأكثر تماسكاً وطبيعيةً في العمل المصري. وفي حين يُلغي التيناوي بعض تفاصيل العمل المصري (مثل القسم الأعلى من رداء جليلة) مستعيضاً عنها بلون مسطّح موحّد، من بين تفصيلات الثياب الأخرى، فإن العمل المصري يبدو أكثر إتقاناً ومهارة مهما شابه من عثرات تصويرية. وإذا ما صحّ أن العمل المصري يرقى لنهايات القرن التاسع عشر فإن التيناوي المتأخر عن ذلك التاريخ لا يفعل سوى تقليد نسخة مصرية وصلت دمشق بطريقة من الطرق.

على أن هناك شيئاً مثيراً للانتباه في العمل المصري هو ظهور الأسد جوار حصان الزير سالم إلى الجهة اليمنى. وفي ذلك مغزى أغلب الظن، لأن ظهور الأسد ظل لصيقاً بشخصية علي بن أبي طالب كما أوضحنا. فإذا لم يكن ظهوره مجرد كناية عن شجاعة الزير أو لم يكن محض اجتهاد بريء في تقديم صورة من دون بعد رمزي لصورة الأسد، فإنه يستدعي تأويلاً جديداً، حيث لا يوجد في الفن الشعبي إلا كنايات ورموز واضحة الدلالات. الأسدُ وحصانٌ منفردٌ في المستوى الثالث من العمل المصري سيختفيان في عمل التيناوي. بينما سيعاود الأسد الظهور في

الأعمال الشعبية التصويرية التي تقدّم الأولياء الصالحين في المغرب وتونس بصفتهم ترحيلا transfert من نمط آخر لحضور الإمام علي عبر وَليّ من الأولياء كما سنوضح. ثمة للتصوف ودور علي بن أبي طالب فيه بصفته رائداً للفتوة أو سلفاً لشيخ من شيوخ الطرق كالشاذلي مثلاً أهمية في تفسير ظهور هذا الأسد المتنقل من مكان إلى آخر وصولاً إلى مجاورة الزير سالم في التصوير الشعبي.

إن مقارَبَة عمل التيناوي ذي المراجع المصرية بأعمال تصويرية تونسية لعليّ بن أبي طالب المتقدّم وحده بوصفه (البطل)، لها دلالة في هذا السياق. ثمة دائماً بطلٌ وخصمٌ له، مرسومان بأكبر قدر من التبسيط والوضوح. في العمل التونسي (رقم ١٠٥) يغدو الخصم رأس الغول بينما يحتفظ البطل علي بصورته الثابتة. إن منح الحصان لوناً أسود سيتكرر في العمل التونسي.



رقم ١٠٥: «قتال السيد علي مع رأس الغول». عمل طباعي على الورق بالألوان. أسفل العمل (مطبعة المنار - تونس) لا يُرى هنا، القرن العشرين. مجموعة شخصية للمؤلف.

قصة مقتل رأس الغول على يد الإمام علي مستلهمة من الروايات المفرطة المعنونة «**سيرة الإمام علي بن أبي طالب** برواية المؤرخ القصصي الشهير أبي الحسن احمد بن عبد الله بن محمد البكري» المطبوع على نفقة التيجاني المحمدي صاحب مطبعة ومكتبة المنار (مطبعة المنار، تونس). هذا العمل التشكيلي الشعبي مطبوع أيضاً في المطبعة عينها. لنبدأ من ملاحظاتنا الأخيرة عن رسم التيناوي: هنا أيضاً زوّد الرسام الشعبي التونسيّ البطلين كليهما بشوارب كثة تليق «بالفتوّات» و«القبضايات». لم تسعف الفنان المهارة لكي يرسم منظوراً صحيحاً لاختراق السيف ذي الشعبتين، صدر رأس الغول. الثياب أقرب للأزياء التونسية مقارنة بالعمل السابق الذي تبدو فيه الأزياء من بقايا العهد العثماني في بلاد الشام. بل إن غطاء سرج حصان الإمام علي مزود بالهلال المحيط بنجمة الذي هو رمز إما للإسلام أو البلاد التونسية. لكن هناك ما هو أهم من ذلك وهو ظهور الهالة حول رأس الإمام علي، وهي لا تظهر إلا في رسومه المنجزة في بلدان الشيعة. إن صفاء الخلفية يمنح للهالة بريقاً ومغزى. ما عدا الموتيف الزخرفي الطافي جوار الإمام علي يمينا (ملاك؟) والمستلهم من جماع موتيفات محلية، فإن الفضاء خال سوى من الهالة بحيث إن ثقل البطلين وكثافتهما سيكونان، من دون الأرضية الخضراء قليلة العشب، من الضعف بمكان ولعلهما سيطفوان بدورهما في الهواء. التعليق أسفل العمل الذي يصف الإمام علي (بالسيد علي) يمكن أن يكون دلالة على الحيز الروحي المتميز للإمام علي في الثقافة الوطنية التونسية. أما الكتابة بالفرنسية: "Sidi Ali combat Ras El K'roul (L'Ogre)" فهي ترجمة للعبارة العربية «قتال السيد علي مع رأس الغول» لكنها قد تكون دالة على تاريخ العمل، سنوات الخمسينيات أو الستينيات، حيث كان الكثير من التونسيين لا يتقنون اللغة العربية بعد بسبب الإرث الاستعماري. إن التلوين الطباعي بألوان محددة منفصلة صافية وأساسية وصارخة (الأحمر، الأخضر، الأزرق، الأسود، والأصفر) يضفي على العمل شيئا من البدائية بالمعنى العميق للكلمة، بمعنى بروز ما هو ملحاح وأساسي ولا واع ومعبِّر عن ذاكرة موغلة في التاريخ الثقافي، حيث الأسلبة في التصوير جوار التلوين المسطح الصافي يمنحان العين ما كان الفنان الفرنسي هنري ماتيس يسميه «الجمالية الزخرفية» وهو يتحدث عن استيهامه للفن الإسلامي. من هنا يخرج سحر الصورة هذه وما يشابهها في التصوير الشعبي. إنها تقترب مرتين من المتوارث الشعبي: مرة عبر عنصر بدائي نفسي لا واع حاضر في (فكرة) شعبية ثابتة عن الأبطال المتصارعين من دون زمان ومكان وهو ما يقوله صفاء العمل وخلوه من الخلفية المكانية، ومرة عبر عنصر لوني يقرِّبه من روح الزخرف المعروف شعبياً على نطاق واسع في فنون السجاد وغيره. أخيراً فإن رأس الغول في العمل التونسي يشابه رأس الغول في المنمنمة البنجابية التي رأيناها فيما سبق: علي يقاتل التنين (رقم ٩٥). كان الرأس هناك مغطى بالشعر وهو أصلع هنا.

يكون العكس: نسخة مغربية في تونس) منشورة في كتاب موليم العروسي باللغة الفرنسية «اتجاهات التصوير المغربي المعاصر»[١٥]. الأمر الذي يطرح فرضية انتقال هذه الرسوم من بلد لأخر في الشمال الأفريقي، بينما يؤكد التشابه بين عمل التيناوي عن الزير والعمل المصري المشروح أعلاه أنها قد وصلت في نهاية المطاف إلى سورية. في العمل المغربي (موليم ص ٢٨) يحذف ناشر الصورة ترجمة العبارة الفرنسية "Sidi Ali combat Ras El K'roul (L'Ogre)" ويتغير لون الأرضية الخضراء إلى اللون الأزرق حسب مزاج الطبّاع أو سهولة الطباعة كما نعتقد.

إن وجود العديد من الأعمال المتشابهة الجاري تناقلها بين أيدي الناس في مصر وتونس والمغرب يطرح إشكالية جديدة عن المنبع الفعلي والرسّامين الأوائل لهذه الأعمال. علينا أن لا نستبعد وجود فنانين من بلاد الشام قاطنين في مصر. هذه الظاهرة بديهية وتاريخية ولا تحتاج إلى برهان، وظلت فاعلة حتى القرن العشرين حيث ساهمت ثلة من الكتاب والمفكرين والمصورين الفوتوغرافيين وغيرهم من المبدعين الشاميين في ازدهار حركة النهضة العربية في مصر. غير أن صورة علي الشعبية فارساً مغواراً مثلها مثل صور الأبطال والأولياء هي ظاهرة مغاربية ـ مصرية عن جدارة، لا يوجد ما يضاهيها في العراق وإيران وشبه القارة الهندية. ونحن نقترح أن مصدرها وفنانيها عليهم أن يكونوا من تلك البقعة بالضبط. ومن ثم نقترح أن انتقالاً حثيثاً قد وقع لهذه الأعمال بين بلد لآخر مثلما وقع انتقال المتصوفة بالضبط بين تلك البلدان: ولد أبو الحسن الشاذلي في سبتة وعاش في تونس ثم انتقل وتوفي في مصر. تلميذه أبو العباس المرسي البلنسي ولد في مرسية الأندلسية عام ١٢١٩م وانتقل إلى تونس ثم الإسكندرية حتى اشتهر ومات فيها عام ١٢٨٧م. سيدي محرز بن خلف ولد في مدينة أريانة التونسية ٩٥٧م وتوفي في تونس العاصمة عام ١٠٢٢م لكن أثره وصل مصر نفسها. سيدي بن عروس أيضاً وقد أشرنا إليه آنفاً. أما سيدي بومدين فقد ولد في إشبيلية وحارب الصليبيين في القدس وعاد لتلمسان وتوفي فيها عام ١١٧٧م وله ضريح في تونس. وسنتجاوز الصوفي الكبير بن عربي بسبب شهرة سيرته. وهناك العشرات من المتصوفة ممن شهدوا انتقالات بين مناطق وتخوم المغرب العربي ومصر وبلاد الشام والعراق.

إن انتقال الفنانين المحليين والأساطير والحكايات والكرامات الصوفية والدينية عينها هنا وهناك لا يعني أننا لا نستطيع، عبر القراءة السيميولوجية للتصاوير الشعبية، معرفة أصولها أو تخمينها. ففي المغرب ثمة نموذج محلي لصورة علي بن أبي طالب محاطاً بولديه الحسن والحسين[١٦] (رقم ١٠٦) هي ذاتها التي رأيناها سابقاً بطبعةٍ مصرية.



رقم ١٠٦ : نسخة مغربية بالألوان من صورة الإمام علي محاطاً بالحسن والحسين.



رقم ١٠٧: النسخة المصرية من العمل ذاته.

العملان متماثلان تماماً. لقد تغير نوع الخط في الكتابة فحسب. مَنْ ينقل عن مَنْ؟ إن تحليلنا في المقدمة الأولى يشير إلى أن العمل مصري بالأصل لأسباب مشروحة في مكانها. ما قام به الطبّاع المغربي بعد وصول الصورة إلى المغرب ليس سوى عمل نسخة منها بطريقة أفقدت الأصل الكثير من دقة رسمه وتفاصيله، بل غيّرت حتى الانطباع الذي يرشح من وجوه الشخصيات الحاضرة وهيئتها، وضاءلت أحجام النخيل. لنضفْ نقطة جديدة لتوكيد ما نذهب إليه: إن احتمال وصول بورتريه الإمام علي جالساً محتضناً سيفه ذا الفقار المشهور لدى الشيعة، إلى مصر، يأتي بسبب قربها الجغرافي من العراق وإيران، فرُسِم تصوُّر محليّ عنه، وهو احتمال أكبر من احتمال وصول البورتريه ذاته إلى المغرب بسبب بعدها الجغرافي عن ذينك البلدين، ليكون العمل المغربي لاحقاً من الناحية الزمنية.

لكن هذا لا يشكل إلا جزءاً من الحقيقة على ما يبدو. لأن الانتقال لا يتم باتجاه واحد حيث سنصاب بالحيرة في أصول بعض الأعمال. لدينا عمل تصويري شعبيّ يمثّل أبا زيد الهلالي يقاتل الهراس(١٧) (رقم ١٠٨) ويُنسب إلى مصر ويُؤرَّخ له بنهاية القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين(١٨). الخط الذي كتبت به العبارة (أبو زيد الهلالي سلامة) ـ وسلامة هو اسمه الحقيقي ـ مكتوب بخط أقرب للمغربي مما هو لخطوط اليد السائدة في مصر. كما أن كتابة اسم الهراس أقرب أيضاً للخطوط المغربية مما هو إلى الخطوط المشرقية. ولدينا من جهة أخرى عمل مغربي عن عنترة (رقم ١٠٩) وبينهما نجد نقاطاً مثيرة للتشابه: هيئة أبي زيد ووجهه المدوَّر وتعبيراته وطبيعة شواربه وخوذته وغطاء رأسه المتطاير إلى الخلف تشابه مثيلاتها لدى عنترة: حركة ذراعه مماثلة لحركة ذراع عنترة، الحصان غامق اللون وحركة رأسه نحو الأسفل ورفعه لإحدى قوادمه الأمامية هي ذاتها ما يقوم به حصان عنترة. السيف يخترق رأس الهراس في حالة أبي زيد وهو يخترق رأس خصم عنترة بالطريقة ذاتها. ثمة اختلافات بيّنة مع ذلك: لقد استحضرتْ عبلة بنت مالك في الصورة الخاصة بعنترة لكي يكتمل المشهد الدرامي بمراقبتها، لذا فقد تمددت مساحة العمل وحجمه عُرْضاً ليتسع لها ولهودجها. كانت النية تتجه لوضعها في المستوى الثاني وجعلها بالتالي أصغر حجماً ضمن منطق المنظور الهندسي وهو ما فعله الرسام بصعوبة واضحة، حتى أن قائد جملها لا يبدو مقنعاً على الإطلاق من الناحية البصرية المنظورية. ثمة اختلاف آخر: خصم عنترة الراجل يظهر ممتطياً صهوة حصانه في العمل الخاص بأبي زيد، والهراس يبدو فيه غامق اللون. وهذه نقطة مهمة من أجل تأويل ركوبه للحصان. فقد استقبل الهراس، وهو ملك قبرص كما تقول التغريبة، سلامة في بلاطه وفيه يقول الأخير قصيدته المحكية:



رقم ١٠٨: أبو زيد الهلالي يقاتل عدوه الهراس. ٣٠,٢٨ × ٤١ سنتم. القاهرة، القرن التاسع عشر - أوائل القرن العشرين.

قال الراهب سلامة يا ملك
اسمع كلامي وأنت فاهم هالسؤال
من عند مثقال أتيت لعندكم
ودرب قبرص والسهول والجبال
وجيت إلى عندك وقد أكرمتني
وأعطيتني كل المواهب والأموال
وعلى الجميع قد رقيتني
وجعلتني يا ملك أحكم بالرجال
وكل من يسمع بفضلي يا ملك
يبقى بنيران الحسد في اشتعال
هات لي مغلوب يأتي بالعجل

ينظر لفعلي وناظره بين الرجال
وأنا ورائي ألف عابد سائحين
مأكولهم عشب الفلائم المزلال
وصائمين الدهر عن أكل الخبز
ما يعرفون الخيل أيضاً والجمال.

ولكون الهراس مَلِكا واحترام أبي زيد له بسبب استقباله له في مملكته وضيافته إياه كما تنصّ القصيدة فقد تم تقديمه في الصورة ممتطياً حصاناً على قدم المساواة مع أبي زيد. هذه دلالة على تبجيل الخصم الندّ لكي يكون لمقتله أثر أعمق لدى مشاهد الصورة. لقد وقع رسم حصان الهراس أصغر حجماً من حصان أبي زيد الأسود اللون دلالةً على قلة شأنه أمام البطل المطلق ولكي يسود حضور البطل منذ الوهلة الأولى عبر لون حصانه الطاغي السواد على مجمل ألوان العمل. على أننا نظل متشككين في أصل مغربي يقينيّ للعمل ما دام أن العمل المصري **الموجود بين أيدينا متقدّم عليه زمنياً.**



رقم ١٠٩: عنترة بن شداد العبسي يقاتل أحد أعدائه وعبلة تراقب المشهد. المغرب؟. القرن العشرون. من كتاب م. العروسي.

هذه الحيرة في الأصول لا تنجلي بسهولة، لأن عمل عنترة المغربي أعلاه له شبيه كامل في تونس (رقم ١٠٠). فإننا بمساعدة الحاسوب استطعنا أن نقلِب اتجاه صورة عنترة المغربي لكي نحصل على محض نسختين لا غير، تونسية ومغربية، من عمل واحد. هنا مرة أخرى وقع تكبير حجم العمل عُرْضاً لتبرير حضور عبلة على هودجها. ما بقي ليس سوى استنساخ يبدو فيه العمل التونسي أكثر صفاءً لأنه أزاح جميع التفاصيل المربكة التي قد لا تساعد على مشاهدة جوهر الحادثة. فقد قُلّل من حجم مستوى الأفق إلى ما يسمح به وقوف البطلين، وأزيحت جميع الأعشاب من الأرض، وبدلاً من صفرة الصحراء رسمتْ أرضية خضراء. لكنه وقبل ذلك كله لوّن العمل بألوان زاهية أصلية: الأزرق والأحمر والأصفر والأخضر. إنه استنساخ كامل حتى في رسم ذيل الحصان وحركة ذراع عنترة فوق رقبته. ثم إن الأزياء لا تختلف أدنى الاختلاف سوى بالألوان. كانت نية العمل تتجه، هنا أيضاً، لوضع الخصم بعد حصان البطل بخطوات، لكي تبقى البؤرة الحقيقية للعمل هي البطل على جواده. وهنا خانت الفنان القدرات الفعلية في تمثيل المنظور الهندسي، الخطيّ، فصار الخصم في العمل المغربي في نفس مستوى البطل تقريباً بينما لم يبتعد الخصم عن البطل بمقدار كاف في العمل التونسي.

وكما هناك تحويل transfert لشخصية علي بن أبي طالب لأبطال شعبيين آخرين، ها هنا تحويل للأبطال الشعبيين أنفسهم بين بعضهم حيث يلعب عنترة دور أبي زيد وبالعكس، وتلعب عبلة دور الجازية الهلالية وبالعكس. المثال أعلاه دليل واضح على ذلك. والأمر ينطبق على الخصوم. هكذا تطفو الرسوم عبر الزمن وتصير (لا تاريخية) أو (عبر ـ تاريخية) بمعنى من المعاني. إنها حاضرة الآن كشاهد ثابت على فكرة البطولة المجرّدة الأزلية.

إن القراءة البصرية لعمل تشكيلي تشخيصي، في الثقافة العربية، يجب أن تجري من اليمين إلى اليسار متابعةً اتجاه الكتابة العربية، وهو ما قد يناقِض وضع الشخوص في الكثير من الأعمال التصويرية الشعبية العربية التي تقدم خصمين متصارعين الأول منهما يميناً هو الشخصية السلبية بينما الثاني بعده يساراً هو الشخصية المحبوبة: البطل المطلق. القراءة التي تقترحها سيميائيات الصورة لا قيمة لها هنا لأن فعل التبئير focalisation، أي التركيز على شخصية مركزية واحدة، ينحّي تلك القراءة جانباً لتظل عثرات وهفوات التنفيذ وقدرات الرسامين سبباً للمشكلة. يرجو الرسامون الشعبيون حضور البطل وسط العمل ويكون بؤرته لا غير، فتخونهم قدراتهم ومعارفهم التصويرية إلى هذا الحد وذاك. في العمل التونسي زاهي الألوان يصل الرسام بفكرة التبئير إلى أهدافها المرجوة إلى حد كبير. فقد قدّم الخصم كما يليق به لكن البطل هو الذي استحوذ على المشهد التصويري.

هل يكون العمل الشعبي التونسي أصلاً للعمل المغربي أم العكس؟ وهذا يفترض أن نسخة منه قد

وصلت إلى أحد البلدين من البلد الآخر، فقام الرسامون باستنساخها. ومن أجل التمويه على أن العمل مختلف تماماً وقع قلب اتجاهه، ثم وُضعت الكتابة الشارحة لأسماء الشخصيات في النسخة المُستحْصَل عليها بعد عملية القلب أو أنها حُذفتْ. لا نستطيع الإجابة عن السؤال من دون توثيق تاريخي مدقِّق تفتقده ثقافتنا حتى الآن. إن أصلاً أولياً يتوجب وجوده منطقياً لهذه الأعمال المتشابهة المستنسخة كلها. لا نحار جواباً على السؤال لكي نظل في إطار المقترح القائل إن عملية انتقال الرسامين والصور من هذا البلد أو ذاك أدت إلى تدخلات محلية هنا وهناك على نموذج تصويري أصلي، جنيني. وإذا ما كنا قد وجدنا أصلاً مصرياً قديماً لأحد الأعمال، فلا يتوجب الظن أن أصولها مصرية كلها. لو كان الأمر صحيحاً لنشر الباحثون المصريون هذه الأصول في البحوث الكثيرة التي كتبوها عن الفن التصويري الشعبي في مصر، لتظل المرجعية المصرية رغم ذلك بارزة وأساسية لأسباب تاريخية وحضارية ولدخول الطباعة المبكر إليها، ونشرها للقصص والسرديات الشعبية الأساسية مزينة بالرسوم التوضيحية منذ القرن التاسع عشر.

مما تجدر الإشارة إليه أن تصاوير مماثلة لما نقوم بتحليله تقدِّم البطل إلى جهة اليسار خلافاً لما قام به الناسخ المغربي في طبعته الأصلية. وعلى العموم فلا توجد قاعدة ثابتة لمكان رسم البطل (يمين ـ يسار)، ما دام أن المهمّ هو مثوله مِحْوَراً وبؤرة أمام المشاهِد.



رقم ١١٠: معركة بين بطلين. وقع الاستشهاد به في الفصل الأول. تصوير على الزجاج. العاصمة تونس. القرن العشرون. مجموعة البروفسور سوزان سلايموفيجز Susan Slyomovics.



رقم ١١١: عمل مغربي سبقت الإشارة إليه قلبنا نحن اتجاهه عمداً لأغراض البحث الحالي. المغرب. القرن العشرون. مستل من كتابٍ لموليم العروسي.

لنعمّق الآن ملاحظة سابقة: من الزاوية الدلالية تمنح الشوارب الكثة المفتولة، الطويلة، المستدقة الأطراف، في هذه الأعمال، علامة فارقة على نمط معين من «الشجاعة الوثنية» ـ إذا صح التعبير ـ السائدة في الوعي الشعبي. إنها ليست دليلاً على الوَرَع ولا الوَرِع ولا المقاتِل المتديّن إنما على المقاتِل الشرس فحسب. ليست إذن سوى دليل على الإقدام والمهابة وعلى «ابن البلد» الشقي. لذا فهي أكثر لصوقاً بالأبطال ما قبل الإسلاميين مثل عنترة أو المحفورين في الذاكرة بوصفهم مقدامين كباراً لأغراض ليست عقائدية ولا دينية مثل الزير سالم. وإذا لم نستطع إيجاد فروقات حاسمة في تصاوير الأبطال الوثنيين أو المتدينين على حد سواء، فإننا نجد هنا على الأقل علامة مميِّزة ذات مغزى لا يفوت على المتلقي المستهدَف من هذه الأعمال الشعبية. إنها متن غير مرئي في القصة المروية بصرياً، وغير مشار إليه في النص الأدبي المحض.

يظل وجود رسم أول أصليّ، متنقل بين بلد وآخر ومتحوّل بإضافات وتحويرات هنا وهناك، أمراً غير مشكوك به في نهاية المطاف. وهو ما يبرهن عليه وجود نسختين من عمل أبي زيد الهلالي. كلتاهما مصنوعتان في مصر (رقم ١١٢ و١١٣)، الأولى المُستشْهَد بها أعلاه ترقى إلى نهايات القرن التاسع عشر ـ أوائل القرن العشرين (في كتابنا بالأسود والأبيض)، والثانية ملوّنة وترقى لفترة لاحقة من القرن العشرين بدليل تقنية الطباعة الدقيقة. النسخة الملوّنة ليست سوى استنساخ من





الرقمان ١١٢ و١١٣: العملان كلاهما من مصر وسبق الاستشهاد بهما. الأول بالأسود والأبيض من نهايات القرن التاسع عشر - أوائل القرن العشرين، الثاني بالألوان، طبع على قالب، القرن العشرين أيضاً. وقع الاستشهاد به أيضا في الفصل الأول. من الناحية الزمنية يتوجب اعتبار العملين المصريين (رقم ١١٢ و١١٣) الأقدم يليهما العمل المغربي (رقم ١١١) ثم العمل التونسي (رقم ١١٠).

كليشيهة العمل الأصلي التي قد تكون موجودة في مكان ما لدى الطبّاعين والناشرين المصريين، باختلاف واحد: لقد وقعت إضافة السيدة الهلالية على جَمَلِها مع قائده في النسخة الملوّنة، بالضبط مثلما فعلت النسخة المغربية التي أضافت عبلة وقائد جَمَلِها للمشهد عينه. النسخة الملوّنة الأحدث عهداً تهتم بالتفاصيل الدقيقة مُحافِظة على الخطأ المنظوري نفسه المتعلق بقائد الجمل حيث بدا أصغر حجماً رغم أنه يقع في المستوى الأول. باقة الزهور التي كتب عليها اسم أبي زيد سلامة صارت أكثر أناقة، والأرضية اتسعت امتداداً مع ظهور الكثير من العشب (مثلما في النسخة المغربية المحوَّرة)، بينما ظهر الآن في النسخة الملوّنة علم أحمر بهلال ونجمات ثلاث في وسطه يُفترض أن يكون العلم المصري في عهد الخديوي إسماعيل لكن لونه الأصلي الأخضر قد صار أحمر بسبب خطأ فادح أو كسل طباعيّ. السيدة الهلالية مرسومة بطريقة توحي ثيابها بأنها من الأرستقراطية رفيعة المستوى، كما أن رسمها يتشابه مع رسم توضيحي منفصل لسيدةٍ مصريةٍ منشور في كتاب شعبي مصوَّر طُبع في مصر في نهايات القرن التاسع عشر وموقَّع (في مرة نادرة) من طرف رسّامه حسن شكيب. وهو أمر سنأتي عليه بعد قليل.

وإذا ما استطعنا تقديم كرونولوجيا للأعمال الأربعة الأخيرة التي تتوالد عن بعضها فلسوف نؤرخها بدءاً من العمل المصري بالأسود والأبيض (نهايات القرن التاسع عشر ـ العشرين) ثم قرينه المصري الملوّن (في وقت لاحق من القرن العشرين) الذي أضاف الرسام له السيدة وهودجها وبدّل لون حصان البطل، ثم المغربي الملوّن (في وقت لاحق للعمل المصري الملوّن) الذي عكس اتجاه العمل المصري وأبقى على السيدة وهودجها لكنه رسمها بطريقة أخرى وأنزل الهراس من حصانه، ثم العمل التونسي الملوّن أيضاً الذي حذف السيدة وهودجها من جديد مبقياً الهرّاس على الأرض. وإذا ما بدا العمل التونسي صافي الألوان مقابل دكنةٍ في ألوان الأعمال الأخرى فبسبب أن التصوير على الزجاج يحتفظ للألوان بأكبر شفافية ممكنة. هذا المُقترَح للقراءة سيجعل العمل التونسي حديث العهد بالنسبة لباقي الأعمال.

صورة علي بن أبي طالب بطلاً في التصوير الشعبي التونسي

وفي العودة إلى فكرة ترحيل صورة الإمام علي إلى أبطال محايدين عقائدياً نذكر من جديد أن التكوينات composition التصويرية في حالاتهم لا تختلف عن الصورة الأولى لعلي بن أبي طالب محارباً أعداءه المتوفرة في المنمنمات الشرقية الإيرانية والتركية: غالباً ثمة البطل على حصانه يقاتل عدوه. وفي أعمال الطباعة التونسية المتوفرة ثمة هذا الاختلاط بين الأبطال في مشهد واحد ثابت: صراع شخصيتين من على ظهور الجياد، يظهر فيه علي بن أبي طالب بكثرة دالة من بين أبطال آخرين مثل خالد بن الوليد وعنترة بن شداد والزير سالم. لن يكون اتجاه القراءة (يمين ـ يسار أو العكس) كبير الفائدة في التأويل هنا مرة أخرى، إلا إذا افترضنا أن الرسّام يودّ جلب انتباه المتلقي

منذ البدء إلى نتيجة فعل البطل المعروفة سلفاً بخصمه. الأخير مرئي إلى يمين الصورة، كما في غالبية الحالات التي درسناها حتى الآن.

١

في العمل (رقم ١١٤) ننتبه منذ البداية إلى العبارتين المكتوبتين بإطارين صفراوين للدلالة على الحادثة والشخوص، مثل «محاربة الإمام علي مع مرحب صاحب حصن خيبر الشهير» و«حصن خيبر»، ونستطيع تخيّل وظيفتيهما بسهولة. إن تأطيرهما باللون الأصفر على خلفية زرقاء سماوية



رقم ١١٤: «محاربة الإمام علي مع مرحب صاحب حصن خيبر الشهير». عمل طباعي على الورق بالألوان. أسفل العمل (مطبعة المنار - تونس) لا يُرى هنا. القرن العشرين. مجموعة شخصية للمؤلف.

يجلب الانتباه منذ الوهلة الأولى. غدت وظيفة التعليق légende معروفة اليوم في حقل الصورة. في الحالة الراهنة يقوم التعليق بوظيفة واحدة هي تثبيت معنى واحد وحيد للصورة. هذا ما كان يسميه رولان بارت الإرساء ancrage حيث لا يوزع التعليق الانتباه بل يشده نحو معنى ثابت. ثمة واقعة محددة تقع وعلى المشاهد معرفتها، ولا شيء سواها. ها هنا الإمام علي يحارب مرحب وها هنا

حصن خيبر. لو أن التعليق كان (شاعرياً) مثلاً وينطوي على بعض الغموض فإن تأويل الأمر برمته سينحو منحى مختلفاً. لا يتوجب أن تشوب التعليق الالتباسات إذن في الصورة الدينية لأنها ستقود إلى التباسات مفهومية وربما عقائدية. لا يشير التعليق إلا للجوهريّ باختصار شديد، وهو يفترض أن السياق الثقافي، الدينيّ والشعبيّ، كفيل بفك مغاليق ما لم يقله الكلام، ما دام غير المُقال هو بداهة ثقافية وتاريخية مُجْمَعٌ عليها.

سنتجاوز دلالة وصف التعليق لعلي بن أبي طالب بـ«الإمام» ونذهب إلى الاشتباك غير المألوف بين الإمام علي وصاحب حصن خيبر: حصانه يبدو شبه طائر في الهواء وخفيفاً، وقد وصلت قوادمه الأمامية إلى خاصرة العدو المشطور نصفين والجاري الدم منه كثيفاً. مرحب مرسوم على هذه الشاكلة لأن «السيرة النبوية» تروي أنه «خرج يخطر بسيفه ويقول:

قد علمت خيبر أني مرحبْ شاكي السلاح بطل مجرّبْ
إذا الحروب أقبلت تلهَّبْ

فنزل إليه علي بن أبي طالب مردّداً:

أنا الذي سمّتني أمي حيدرهْ كليث غابات كريه المنظرهْ
أكيلهم بالسيف كيل السندرهْ»

ويروي أحمد بن حنبل في **مسنده** عن المنازلة بين علي وبين مرحب: «وكان على رأس [مرحب] مغفر مصفر وحجر قد ثقبه مثل البيضة على رأسه، ثم قال: فاختلفا ضربتين فبدره علي عليه السلام بضربة فقدَّ الحجر والمغفر وفلق رأسه حتى أخذ السيف في الأضراس».

في العمل التصويري الشعبي هناك اشتباك مسرحي مُبالَغ به مفعم بالحركة. وهو بذلك يستجيب لما كان الجمهور يريد رؤيته من هذه الأعمال: التهويل والمبالغة والمخيال العالي عن بطولة البطل من أجل توكيد الصورة المحفورة له في النص الأدبي المكتوب أو المرتل. لكن العمل يُقرأ سيميائياً من زاوية أخرى دلالية، فقد وقع تقسيم التكوين (التأليف، التشكيل، composition) إلى شطرين، الأول يميناً يمثل بيئة العدو، والثاني يساراً يمثل بيئة البطل. أتباع الإمام علي يساراً يراقبون المشهد من بعيد برايتهم الخضراء وقد انطلقوا للتو بجيادهم لاقتحام الحصن بعد مقتل صاحبه. أتباع مرحب يظهرون صغاراً في الجهة اليمنى المقابلة بحالة فرار إلى داخل حصن خيبر الذي نرى بابه مشرَعاً بعد درجات السلالم.

باب الحصن الشهير مستعار وحده من الطرز المعمارية المغاربية. ولعل التشديد غير المباشر عليه عبر رسمه مفارِقاً لمجمل البناء من جهة وفي مواجهة المشاهِد من جهة أخرى، مرتبط بالقصة التي يرويها المؤرخون عن اقتلاع علي بن أبي طالب لباب حصن خيبر. ففي **فتح الباري في شرح صحيح البخاري** للعسقلاني: «من حديث أبي رافع قال: خرجنا مع علي حين بعثه رسول الله صلى الله عليه وسلم برايته، فضربه رجل من يهود، فطرح ترسه، فتناول علي باباً كان عند الحصن فتترس به عن نفسه حتى فتح الله عليه، فلقد رأيتني أنا في سبعة أنا ثامنهم نجهد على أن نقلب ذلك الباب فما نقلبه. وللحاكم من حديث جابر: أن علياً حمل الباب يوم خيبر، وأنه جرّب بعد ذلك فلم يحمله أربعون رجلاً والجمع بينهما أن السبعة عالجوا قلبه والأربعين عالجوا حمله، والفرق بين الأمرين ظاهر ولو لم يكن إلا باختلاف حال الأبطال»[١٩].

مثل هذه الرواية قد تبرّر إبراز الباب في هذا الرسم التونسي الشعبي والتشديد عليه رغم أننا لا نرى باباً بل مدخلاً أو بوّابة من دون باب بظلفتين.

التماثُل شبه الرياضي بين عالم البطل وعالم خصمه في العمل التصويري الشعبي يمضي بعيداً: الحصن إلى الجهة اليمنى ومدينة المسلمين يساراً في الجهة المقابلة بعد التل. ثمة شجرة سرو يتيمة بعد مرحب قرب الحصن. النخيل بالمقابل هو الشجر في مدينة المسلمين. الحصن باذخ من طابقين ومن طراز العمارة الأوروبية ببرجين مزوّدين بالساعات في حين أن مدينة المسلمين متواضعة بمآذنها المشرقية والمغربية ومكعبات بيوتها التي لا تظهر منها إلا أطرافها. تماثلٌ صارخٌ يود إقامة مقارنة بين دار الإسلام ودار الكفر بطريقة وأخرى. قد يكون النموذج المعماري للحصن محض (إشارة رمزية) في لحظةٍ من صراع العالم العربي لنيل استقلاله، أي أنه القلعة الاستعمارية، الفرنسية إذا ما كان العمل منجزاً بالفعل في تونس. قلعة مشرعة الأبواب على أمل غزوها يوماً. لهذا السبب الرمزيّ المُقترَح تغدو العناصر التصويرية في العمل خليطاً غير متجانس وليست من طبيعة موحّدة. لطالما رأينا صورة بطلين مشابهين في تمثيلات تصويرية أخرى عدة بأسماء مختلفة، لكن الخلفية في هذا العمل نادرة بالفعل وهي تقسّم المشهد بصرامة هندسية إلى عالمين وعمارتين ومناخين روحيين.

أما التلوين الطباعي فتسنده لعبة التكامل والتناقض بين ألوان محدودة معروفة في علاقاتها: الأزرق (للسماء بالضرورة) والأحمر والأخضر والأصفر التي وزعها مزاج الطبّاع على عناصر الصورة، والبيج (للأرض). اللون الأبيض يُميِّز حصان البطل ورداءه المتطاير ويضعه في بؤرة العمل ومحْوَره. بين بياض الحصان وبياض الرداء المتطاير قرب رقبته علاقة بصرية: أنه يجعل الجواد يبدو وكأنه يمتلك جناحين ليخرج من نطاق الأرضي إلى عالم القدسيّ والخرافيّ والحكاية الشعبية.

إذا كان تأويلنا لنمط العمارة معقولاً فإننا نحسب أن استلهام علي بن أبي طالب في هذا العمل ليس سوى ذريعة للتعبير عن صراع محايث. كأننا أمام كناية تصويرية métonymic أو مرموزة allégorie تستشهد بالماضي للتعبير عن مشكلة حاضرة. لا يفوح العمل لهذا السبب بطلقس روحي شعبي دافئ عهدناه في تصاوير أخرى. وفيه بعض القسوة والصلابة، حتى بالتفاصيل التي قُدِّمَ فيها الإمام علي بن أبي طالب: عصابة رأسه ولحيته وشواربه الشقية وتعابير وجهه المتصلبة.

٢

مثل تلك القسوة والصلابة اللصيقة بمقاتل مغوار من عامة الناس بل أشقيائهم، لم نرها في جلّ الأعمال التصويرية التي كان الإمام علي موضوعها الرئيس، كالعمل التونسي التالي (رقم ١١٥). إنه يقدِّم «الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه مع عمرو بن ود العامري في واقعة الخندق الشهيرة». ملامح وجهه ولحيته هنا مستعارة – وإنْ من بعيد – من البورتريه المشرقيّ الشيعيّ وبعض أصوله الإيرانية السابقة مع فارق أن نظرته متسائلة هنا، وثابتة واثقة هناك. وقد يُفسَّر هذا بأن الرسام أراد تقديم علي شاباً لأن عمره، كما يُروى، لم يكن يتجاوز يومذاك سبعة عشر عاماً، آخرون



رقم ١١٥: «الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه مع عمرو بن ود العامري في واقعة الخندق الشهيرة». عمل طباعي على الورق بالألوان. أسفل العمل (مطبعة المنار - تونس)، القرن العشرين. مجموعة شخصية للمؤلف.

يذكرون أن عمره كان سبعة وعشرين أو ثمانية وعشرين عاماً. هذا العمل يعاود قول الديني والبطولي في آن واحد.

يحضر التماثل المتوازن المحسوب بين طرفين في التكوين (التأليف، التشكيل) composition كأنه قاعدة عامة لمجموع الأعمال التي تمثِّلُ لمعركةٍ بين بطلين، وكأنه قاعدة ذهبية يتبعها غالبية رسامي التصوير البطوليّ الشعبيّ في تونس والمغرب العربي ومصر ومن ينقل عنهم من بلدان المشرق كما لاحظنا. في «الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه مع عمرو بن ود العامري في واقعة الخندق الشهيرة» تنقسم اللوحة إلى جزأين متساويين، على كل جزء يقف بطلٌ من البطلين بخلفية متناظرة: مدينة ذات بيوت ومآذن.

جَرْحُ الخصم وسقوط الدم من جسده هي قاعدة أخرى متبعة من طرف أولئك الرسامين على اختلاف كميات الدم والموضع الذي يجري منه. ذو الفقار بشعبيته، دائم الحضور بوصفه الدليل البديهي على شخصية الإمام علي. تناثر الدم أو تساقطه على الأرضية يُحْدِث لدى المشاهدين فعلاً من الخوف التطهيري بالمعنى اليوناني للكلمة. إنه يثير فيهم المخاوف ويعيد لأذهانهم تصوُّر هول الواقعة الرهيبة ويستجيب للغريزيّ والبدائي والبطولي في أرواحهم.

طراز الكتابة فوق الشخوص ليس من نمط كتابة العمل السابق، وهو يظهر كثيراً في فن التصوير الشعبي. وظيفته إيضاحية بطبيعة الحال لكن جدّ مقتصدة لأنه يفترض أن المعلوم من القصة لدى المشاهدين بداهة ثقافية لا يتوجب إعادتها يومذاك. على أننا نشكّ بمعرفة الأجيال الجديدة للقصة المقصودة. فقد سميت الواقعة بالخندق لأن «المشركين» بنوا خندقاً مثَّل له الرسّام الشعبي بنهر من الماء الجاري خلف البطلين.

تتلخص الرواية عن ابن إسحاق: «لما وقف عمرو بن ود هو وخيله قال: من يبارز؟. فبرز له علي بن أبي طالب، فقال له يا عمرو: إنك قد كنت عاهدت الله ألا يدعوك رجل من قريش إلى إحدى خلتين إلا أخذتها منه. قال له: أجل. قال له علي: فإني أدعوك إلى الله وإلى رسوله وإلى الإسلام. قال: لا حاجة لي بذلك. قال: فإني أدعوك إلى النزال. فقال له: لم يا ابن أخي؟ فوالله ما أحب أن أقتلك، قال له علي: لكني والله أحب أن أقتلك. فحمي عمرو عند ذلك فاقتحم عن فرسه فعقره وضرب وجهه ثم أقبل على علي فتنازلا وتجاولا، فقتله علي رضي الله عنه. وخرجت خيلهم منهزمة حتى اقتحمت من الخندق هاربة».

وفي روايات أخرى يحبّذها الشيعة عن ابن إسحاق أيضاً مع إضافات في نهايتها: أن عمرو بن ود العامري اقتحم الخندق بفرسه وأخذ يطلب من يبارزه، فخافه المسلمون لمعرفتهم بأنه فارس من

كبار فرسان العرب، فقام له علي عليه السلام وقال: أنا له يا رسول الله، فرده النبي صلى الله عليه وآله وسلم، فنادى عمرو بن ود مكرراً: هل من مبارز؟. إلى أن قام ينشد قائلاً:

ولقد بحت من النداء بجمعكم هل من مبارز

ووقفت إذ جبن المشجع موقف البطل المناجز

إن السماحة والشجاعة في الفتى خير الغرائز

وبعد إلحاح من علي عليه السلام على النبي أن يبعث به إليه، أذن له الرسول فقام علي عليه السلام وهو يرتجز ويقول:

لا تعجلن فقد أتاك مجيب صوتك غير عاجز

ذو نيةٍ وبصيرة والصدق منجى كل فائز

إني لأرجو أن أقدم عليك فاتحة الجنائز

من ضربة نجلاء يبقى ذكرها عند الهزاهز

فقال له عمرو: من أنت؟ قال: أنا علي، قال: ابن عبد مناف؟. قال: أنا ابن أبي طالب. فقال: غيرك يا ابن أخي من أعمامك من هو أسن منك، فإني أكره أن أهريق دمك، فقال له علي رضي الله عنه: ولكني والله لا أكره أن أهريق دمك، فغضب ونزل فسل سيفه كأنه شعلة نار ثم أقبل نحو علي مغضباً، وذكر أنه كان على فرسه فقال له علي: كيف أقاتلك وأنت على فرسك، ولكن انزل معي، فنزل عن فرسه ثم أقبل نحو علي واستقبله علي رضي الله عنه بدرقته، فضربه عمرو فيها فقدّها، وأثبت فيها السيف وأصاب رأسه فشجه وضربه علي على حبل العاتق، فسقط وثار العجاج وسمع النبي صلى الله عليه وسلم التكبير فعرف أن علياً رضي الله عنه قد قتله، فقال الرسول ﷺ عندها: (قتل علي لعمرو بن ود أفضل من عبادة الثقلين). منذ واقعة الخندق لُقب علي بأسد الله.

لماذا يرفع عمرو بن ود ساقه المقطوعة ولماذا يتقاتل الفارسان على الأحصنة في هذا الرسم الشعبي بينما تروي بعض الروايات غير ذلك؟. لأن الرسم مستلْهَم من الحكايات الشعبية وقصص الحكواتي، ولأن الأبطال لا يتقاتلون إلا من على ظهور الجياد في المخيلة الشعبية. ضربة علي لعمرو بن ود التي يرويها ابن إسحاق وغيره، على حبل العاتق قد تكون أصلاً لهذه المخيلة التي تذهب بها بعيداً وتجعل عمرو بن ود يستمر بالقتال رافعاً ساقه في يده دليلاً على شجاعته الفائقة. مثل هذه القصة مروية عن شجاعة أصحاب الحسين في واقعة مقتله الشهيرة في الطف.



رقم ١١٦: أبو صبحي التيناوي: معركة علي بن أبي طالب مع عمرو بن ود العامري. رسم على الزجاج. سورية، دمشق النصف الثاني من القرن العشرين.الارتفاع ٥٥ سنتم، العرض ٦٥ سنتم
Inv. 2003.172.3. مارسيليا، MCEM. Musée des Civilisation de l'Europe et de la Méditerranée

منح الرسّام أو الطبّاع حصة وفيرة للون الأبيض، ربما لأنه وجد أن ألواناً أخرى للأرضية والجوادين والمنازل ستشتت الانتباه، مفضلاً الاقتصاد اللوني.

إن هذا الرسم عينه مُستعادٌ حرفياً، مرة أخرى، لدى السوري أبي صبحي التيناوي (رقم ١١٦). التكوين ذاته تماماً للبطلين وجواديهما وحركاتهما. وبعد أن كانت الكتابة مطبوعة آلياً نراها مكتوبة بخط يد التيناوي.

ألغى التيناوي الخلفية كلها الموجودة في العمل التونسي (أو أصله) وتركها بيضاء سوى من عناصر زخرفية، نباتية تزيينية. امّحتْ أيضاً «الواقعية» التي تسم الرسم السابق لصالح أسلوب التيناوي الفطري المشغول بالتلوين والتزويق أكثر من الدقة في رسم التفاصيل. الأرضية التي يقف عليها البطلان من نمط زخرفي وهي نسخة طبق الأصل عن أرضية عمله عن الزير سالم يقاتل جسّاساً المنقول أيضاً عن أصل مصري.

للمرة الثانية لا يخالجنا الشك بأن التيناوي ينقل نقلاً عن أعمال شعبية طباعية، محوّراً إياها، مبقياً على التكوينات الأساسية مثلما هي، متدخلاً على المستوى التلويني فحسب. الأمر الذي يسمح **بالاستنتاج** أن الرجل لا يشير إلى طبيعة عمله الفعلي، وأنه قدَّم تدخلاته وكأنها إبداع شخصي محض. هناك عمل ثالث للتيناوي عن البُراق منقول هو بدوره من مصادر قديمة لكن لا مجال للخوض فيه في السياق الحالي.

٣

إن صورة علي بن أبي طالب يُقاتل الغول شائعة في الرسم على الزجاج التونسي حتى يومنا هذا. فقد اشترى مؤلف هذا العمل في شهر تموز من عام ٢٠٠٨ من السوق الشعبي لمدينة تونس عملاً مما يباع هناك للسيّاح الأجانب والباحثين عن الطُّرف والتصاوير الشعبية والمهتمين بالفنون البصرية بشكل عام. ولعله عمل مكرّر ومستعاد وفق نموذج شعبي أولي. بدا لنا في البداية أن العمل محض استنساخ طباعي نُفّذ بطريقة حاذقة على الزجاج ثم وقع تأطيره بإطار خشبي عاديّ لكي يوحي بشعبيته، وذلك من أجل أن يمرّ في السوق كحاجة ثمينة. لكن تقليب العمل دلّ على أنه مُنفَّذ بالفعل بتقنية الرسم على الزجاج. قبل ذلك دلنا استفسارنا من البائع الذي يقدِّم نماذج أخرى من الرسوم، غير تصاوير الإمام علي بالطبع، على أن هناك رساماً تونسياً محلياً ما زال يُنجز له خصّيصاً تلك الأعمال وقد سمّاه لنا لكننا نسينا الاسم في زحمة الانشغالات. قفا العمل يبرهن على أن هناك صناعة تشكيلية على الزجاج ما زالت قائمة لحسن الحظ، وهنا مثال لها يخصّ موضوع هذا البحث.

في مقاربة أولية للعمل (رقم ١١٦أ) المُشترَى من السوق التونسيّ الشعبيّ يتضح أنه محض إنجاز فطري لرسّام شعبيّ مشبع بالإرث المحلي لهذا النمط من التصاوير. ثمة تردّد بلاستيكي يَسِمُ العمل كله سواءً في نمط الرسم dessin أو في التنفيذ أو في التلوين. بُقع الفضاء تخرج، في الحقيقة، من عدم اشتغال الرسّام على الفضاء تاركاً للضربات الاعتباطية والمُلوِّن الخاص بالزجاج المناسبة للإيحاء به عند جفافه على السطح. هذا ما فعله الرسام أيضاً بالنسبة للأرضية مغيِّراً اللون لا غير. هذه الحيلة التلوينية البسيطة منحت للفضاء وللأرضية رغم ذلك الشيء الكثير من الحيوية.

ما لا يظهر في الصورة التي ننشرها هو (اللون الذهبيّ) الذي كرّسه الرسّام الشعبي للأجزاء التالية من العمل: سيف «سيدنا علي» وحمالته، خوذته وريشتيها، الزركشة التي تحيط بثوبه الأزرق وسرجه، لجام الحصان والزركشة أسفل رقبة الحصان كما حوافره، ثم سلاح الغول وأكمام ثوبه وياقته والشريط الصغير على ذراعه. لم يُظْهِر الماسحُ الضوئيّ (السكينير) الذهبيّ العزيز على قلب الرسّام وجعله يقترب بالأحرى من اللون الأصفر بسبب انعكاس الزجاج كما نظن على لامسات



رقم ١١٦أ. الإمام علي يقتل الغول. رسم على الزجاج مُشتَرى من سوق العاصمة تونس أواسط عام ٢٠٠٨ مجهول الرسام. مجموعة المؤلف الشخصية.

الماسح. وهو ما يُغيِّر قليلاً من القراءة البصرية لأنه يدلنا جلياً إلى (فطرية) الرسّام الميّال إلى التذهيب والإبهار عبر ما يظنه جديراً ورديفاً للإبهار: انعكاسات لون الذهب.

هذا العمل مستلهم من التقاليد التونسية أو المغاربية، المحفورة عميقاً في ذاكرة الناس، في رسم الإمام علي مع رأس الغول. سوف ينتبه القارئ إلى أنه ليس سوى تنويع على عمل سبق أن رأيناه (رقم ١٠٥: «قتال السيد علي مع رأس الغول». عمل طباعي على الورق بالألوان. مطبعة المنار – تونس). فالإمام على حصانه الأسود مزوّداً بذات الهالة التي تكلمنا عنها موسَّعاً، لا يخطئ شيئاً من العمل السابق المذكور. طريقة اختراق سيفه للغول من الطبيعة المرئية هناك كذلك. تعرَّض الغول لتحويرات قليلة لا تقع في تصَوُّره لكن في تنفيذ رسمه، حيث جعلته الألوان الطباعية المُسطَّحة التي نُفِّذ بها هناك أكثر تصلُّباً، بينما بدا هنا حراً من الوجهة البلاستيكية. إنها نسخة مُنجَزة على الزجاج مقابل نسخة مطبوعةٍ على الورق. النسخة الحالية تبدو أكثر حيوية و«جمالاً» رغم بدائيتها. وهنا نلتقي بدرس جدير بالاستعادة: لدينا مثال لتلك النزعة «البدائية» التي دافع عنها الوحشيون (ماتيس) والتكعيبيون في الرسم (بيكاسو في حينها من بين آخرين) وهنري ميشو في الشعر والرسم وأندريه مالرو في الأدب والفن. لا قيمة للموضوع والدقة المدرسية قليلة الشأن إزاء زهو الألوان

والرغبة بالتعبير الطليق عبر الأشكال والأحجام. الموضوع يصير ذريعة للرسم من دون أن يعني أن الرسام سيستشار بأيما موضوع لتحقيق بهجاته. لقد كان يلزمه موضوعات لصيقة بالذاكرة التاريخية والدينية لثقافته، وهنا يجد في مثال قتال «سيدنا علي مع الغول» خير مناسبة.

الهوامش

(١) نشرت في أكثر من مكان تحت عنوان « نعم لقد تشيعت ... وهذا هو السبب».

(٢) (http://goldenfleeces.blogspot.com/2006/07/ya-husayn.html).

(٣) (http://www.sudanesconline.com/cgi-bin/sdb/ 2bb. cgi?seq=msg&board= 2&msg= 1067219099).

(٤) محمد الجويلي: **البطل في الإسلام الشعبي: مثال علي بن أبي طالب في الثقافة الشفوية التونسية**، قراءة أنثروبولوجية، مطبعة قرطاج، تونس ٢٠٠٧.

(٥) حسن بن رشيق القيرواني: **أنموذج الزمان في شعراء القيروان**، جمعه وحققه محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر، طبع في تونس عام ١٩٨٦.

(٦) نسجل هذه الملاحظة: إن غياب متخصصين في العالم العربي في الفنون الإسلامية أو حضور أكاديميين متخصصين في علم الآثار وليس علم الجمال ينقلون من المتون النقدية الأوروبية والأميركية، إذا لم يترجموا عازين دراسات الآخرين لأنفسهم (مثل ثروت عكاشة)، يقابله حضور كثيف للباحثين الإسرائيليين في الأدب العربي والفن الإسلامي. نذكر أن هناك متحفاً للفن الإسلامي في دولة إسرائيل في حين لا يوجد ما يماثله إلا في مصر والشارقة وقطر من بين جميع الدول العربية. فيما يتعلق بالفن الإسلامي نجد أن العرب والمسلمين، في اللحظة الراهنة، يتنكرون حتى لإرثهم الجمالي نفسه تاركين الحقل للآخرين، وفي هذا عبرة وأي عبرة.

(٧) محمود الزيباوي: في روضـة الـورد، ملحق جريدة (**النهار**) البيروتية الثقافي بتاريخ ٢٠٠٦/٥/٢٨. لكن المؤلف يكتب هراة بالتاء الطويلة (هرات). يُنظر للمقارنة:

Art of the Persian *Courts: Selections from the Art and History Trust Collection.* By: Abou Soudavar, Milo Cleveland Beach (Contributor), Abolala Soudavar. Ed. Rizzoli, 1992.

(٨) المرجع السابق نفسه، وملاحظاتنا عليه نفسها.

(٩) حققه ونشره مصطفى جواد، محمد تقي الدين الهلالي، عبد الحليم النجار، تقي الدين الهلالي و أحمد ناجي القيسي، بغداد، مكتبة المثنى ١٩٥٨.

(١٠) يتساءل الدكتور إبراهيم الداقوق: «يتبادر إلى الأذهان السؤال الوجيه التالي : لماذا لم يعلن إسماعيل الصفوي العلوي التركماني ، العلوية مذهباً دينياً بدل المذهب الشيعي في إيران، رغم اشتراكهما في محبة وتقديس الإمام علي وآل البيت ؟». ويجيب: «إننا نعتقد أن الشاه إسماعيل الصفوي ـ وهو احد الشعراء الأتراك الكلاسيكيين الذي نشر له ديوانان بالتركية ـ كان يفكر تفكيراً منطقياً لانه اعتقد ـ وهو على حق ـ بان العلوية ليست مذهباً دينياً وإنما هي طريقة صوفية ـ متميزة ومختلفة عن الطرق الصوفية الأخرى ـ لا يمكن إجبار الناس على الانتساب إليها بالأوامر والقرارات الرسمية وإنما بالإقناع والحوار والاقتداء . ومن هنا فإن الطريقة الصفوية ـ العلوية ـ الصوفية أكثر الطرق الصوفية انتشاراً في منطقة الشرق الأوسط وآسيا الوسطى من جهة ، ولأنه أراد تعبئة الشعب الإيراني الشيعي ضد الدولة العثمانية السنّية في حربه الدينية ـ السياسية لنشر المذهب الشيعي في المنطقة للهيمنة السياسية على الشرق ، من جهة أخرى. ولذلك بقيت الرابطة الروحية بين الإمامية الاثني عشرية والصفوية قائمة ووثيقة إلى اليوم ، كما ظل الشاه إسماعيل الصفوي أحد شيوخ العلويين المرموقين حتى يوم الناس هذا». من جهة أخرى يقول النهروالي الهندي المعاصر للسلطان سليم، مؤلف كتاب (**البرق اليماني في الفتح العثماني**) وكتاب (**الإعلام بأعلام بيت الله الحرام**): «وكان شاه إسماعيل في لاهجان في بيت صائغ يقال له نجم زرگر، وبلاد لاهيجان فيها كثير من الفرق الضالة كالرافضة والحروفية والزيدية وغيرهم ، فتعلم منهم شاه إسماعيل في صغره مذهب الرفض ، فإن آباءه كان شعارهم مذهب السنة السنية وكانوا مطيعين منقادين لسنة رسول الله صلى الله عليه وآله ولم يظهر الرفض غير شاه إسماعيل».

(١١) حسب د. الداقوق: «تبنّى الجند الإنكشاريون (الجند الجدد) وهم مشاة القوات المسلحة العثمانية من المرتزقة ومعظمهم من العلويين والتي تأسست عام ١٣٦٢ الميلادي، في أوجاقاتهم (منتدياتهم) البالغ عددها ١٩٦ اوجاقاً اعتباراً من أواخر القرن السابع عشر، الطريقة البكتاشية أسلوباً في الحياة والمعاملات وبذلك ساهموا في نشرها في كافة أنحاء بلاد الأناضول مما أثار ذلك حفيظة السلطان محمود الثاني (١٧٨٥ ـ ١٨٣٩) فأقام وليمة عشاء لزعماء تلك الأوجاقات البكتاشية في قصره عام ١٨٢٦ فقضى عليهم جميعاً. كما انه اصدر فرماناً ـ أمراً سلطانياً ـ يقضي بإلغاء التشكيلات الإنكشارية وتجريدها من السلاح والامتيازات وملاحقة كل من يشتبه بالانتساب إلى الطريقة البكتاشية حتى تم قتل حوالي أربعين ألف علوي خلال تلك الفترة، ولذلك فقد تبنى العلويون مبدأ (التقية) لدفع الأذى عن أنفسهم والانعزال عن المجتمع العثماني الذي بدأ يطلق عليهم تسميات: الكفّار واللادينيين والأتراك المعتوهين (أتراك بي إدراك) وغيرها من الأوصاف الرديئة والألقاب المشينة. إن محاربة العثمانيين للعلويين في شخص البكتاشيين ومحاولة تهميشهم أدى بمعظمهم إلى الهجرة إلى الأقسام الشرقية والجنوبية الشرقية من بلاد الأناضول ليمارسوا هناك شعائرهم بصورة سرية ردحاً من الزمن، إلى أن كانت الثورة الكمالية التي أخذت بأنظمة الحكم الحديثة بإعلان الجمهورية والدستور العلماني عام ١٩٢٣».

(١٢) انظر: محمود الهندي «**ابن عروس، السيرة، اللوحات، النصوص**» سلسلة «**الدراسات الشعبية**»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٥.

(١٣) انظر كمثال على ذلك كتاب «**الفاطمية دولة التفاريح والتباريح**» لجمال بدوي، دار الشروق ٢٠٠٤. وكتاب «**صلاح الدين الأيوبي وجهوده في القضاء على الدولة الفاطمية وتحرير بيت المقدس**» للدكتور علي محمد الصلابي، دار المعرفة، بيروت ٢٠٠٨.

(١٤) منشور في نهاية بحث د. مصطفى الرزاز «النزعة الفطرية في الفن المصري»، في «الندوة التخصصية: الفنون الفطرية في التشكيل العربي»، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ٢٠٠٧، ص ص ١٩١ ـ ٢٢٨.

(١٥) Moulim El Aroussi: *Les tendances de la peinture contempraine marocaine*, PM. Editions, Maroc 2002, p.28.

(١٦) في كتاب موليم العروسي المشار إليه سابقاً (ص٢٦).

(١٧) الهراس هو ملك قبرص **في السيرة الهلالية**.

(١٨) مرجع سبقت الإشارة إليه، د. مصطفى الرزاز ص٢٢٤.

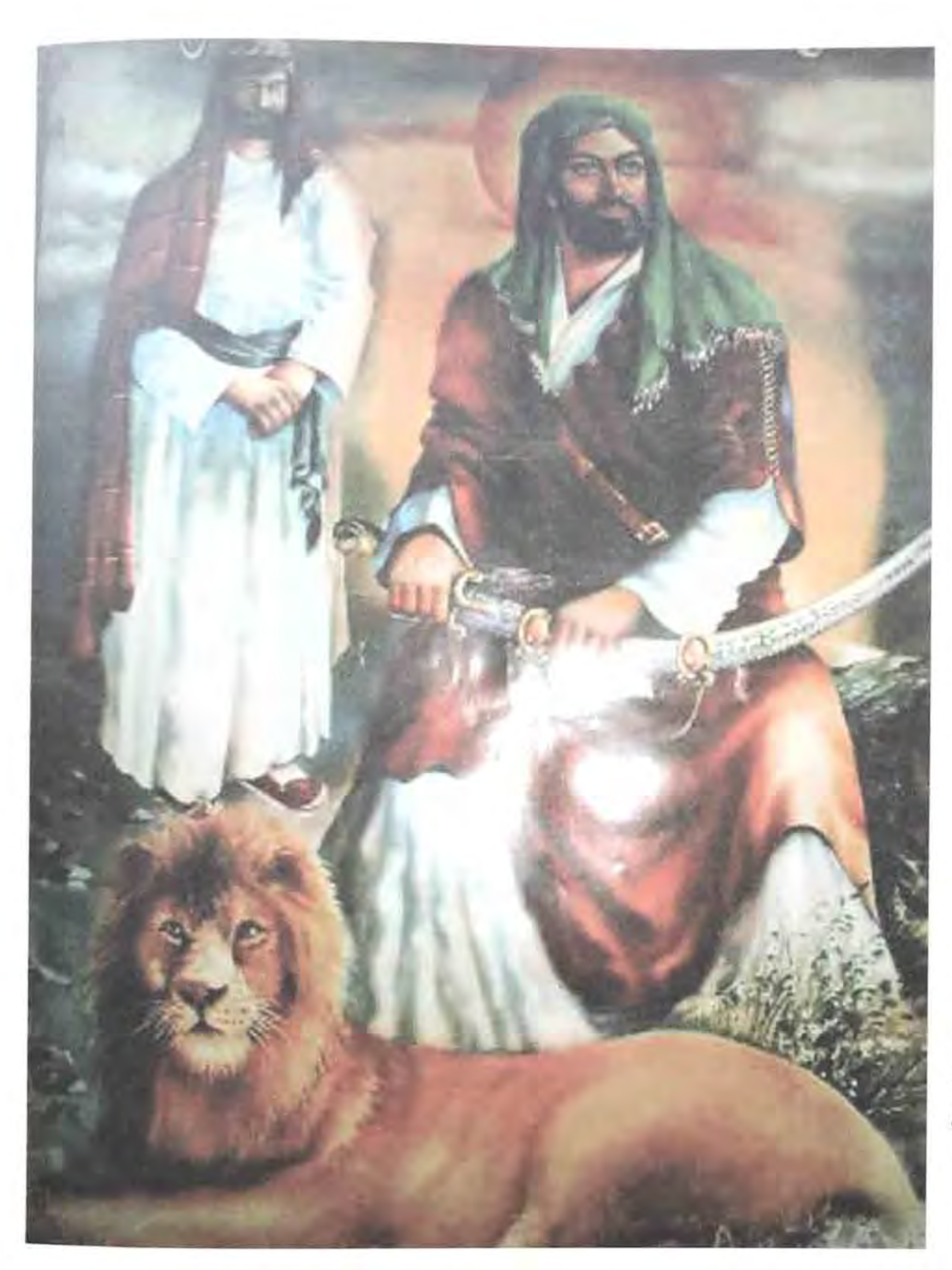
(١٩) أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل العسقلاني الشافعي (ت ٨٥٢هـ): **فتح الباري في شرح صحيح البخاري**، ١٣ جزء، دار المعرفة ـ بيروت، ١٣٧٩هـ = ١٩٥٩م، جزء ٧، صفحة ٤٧٨.

صور الأولياء مع الأسد بوصفها ترحيلاً لصورة الإمام علي مع الأسد

يلاحظ القارئ أننا نعود إلى مشكلات جرت الإشارة إليها في أماكن أخرى من هذا البحث، وذلك بسبب التداخل والتعقيد المُلازم للموضوع، ومنها ملاحظاتنا عن أن الرسم الديني الشعبي لدى الشيعة يستحضر الأسد جوار الإمام علي، وهي تصلح منطلقاً إلى تفسير السبب الذي يظهر به الأولياء الصالحون (سيدي عبد القادر الجيلاني، سيدي الرحّال... إلخ) في تونس والمغرب جوار الأسد نفسه في التصوير الشعبي المحلي. لنَعُدْ إلى قضية الأسد. لُقّب حمزة بن عبد المطلب بأسد الله لأنه كان يقاتل يوم أحد بين يدي رسول الله بسيفين ويقول: أنا أسد الله، فخلع النبي عليه لقب (أسد الله وأسد رسوله). لكن الشيعة وغيرهم يمنحون لعلي بن أبي طالب لقب «أسد الله الغالب»، أطلقه عليه أتباعه. يذكر السكتواري البسنوي الحنفي في (**محاضرة الأوائل**)[1]: أن «أول من لقب في صباه باسم الأسد في الإسلام من الصحب الكرام وهو الحيدر من أسماء الأسد سيدنا علي بن أبي طالب رضي الله عنه كان أبو أمه غائباً حين ولدته داخل الكعبة وهي فاطمة بنت أسد لقبته أمه تفاؤلاً باسم أبيه».

وهناك كتاب (مناقب الأسد الغالب ممزق الكتائب، ومظهر العجائب، ليث بن غالب، أمير المؤمنين أبي الحسن علي بن أبي طالب رضي الله عنه)[2] لشمس الدين محمد بن الجزري، الدمشقي الشافعي، المتوفى ٨٣٣ هجري.

وعن ابن عباس عن علي بن أبي طالب أنه قال: إذا كنتَ بواد تخاف فيه السبع فقل: أعوذ بدانيال وبالجب من شرّ الأسد. وللحديث هذا علاقة وثيقة بالمرجعيات المسيحية لتصاوير الإمام علي، وهي مرجعيات يفيدنا بشأنها ويطوّرها ابن أبي الدنيا قائلاً: «إن بخت نصر ضرّى [أي درَّب]



هذه الصورة والصورة المماثلة لها على الصفحة التالية هما نسختان لعمل واحد يمثلان الإمام علي مع الأسد.

أسدين وألقاهما في جُب وأمر بدانيال فألقي عليهما، فمكث ما شاء الله، ثم اشتهى الطعام والشراب فأوحى الله تعالى إلى إرميا وهو بالشام أن يذهب إلى دانيال بطعام وشراب وهو بأرض العراق، فذهب إليه حتى وقف على رأس الجب وقال: دانيال دانيال! فقال: من هذا؟ قال: إرميا، قال: ما جاء بك؟ قال: أرسلني إليك ربك، قال دانيال: (الحمد لله الذي لا ينسى مَن ذكره، والحمد لله الذي لا يخيب من رجاه، والحمد لله الذي من وثق به لم يكله إلى سواه، والحمد لله الذي يجزي بالإحسان إحساناً، والحمد لله الذي يجزي بالصبر نجاة وغفراناً، والحمد لله الذي يكشف ضرنا بعد كربنا، والحمد لله الذي هو ثقتنا حين يسوء ظننا بأعمالنا، والحمد لله الذي هو رجاؤنا حين تنقطع الحيل منها).

وبالارتباط مع روايات الشيعة ستكون صورة الإمام علي بن أبي طالب هي ترحيل بدورها لصورة



الإمام علي مع الأسد.

النبي دانيال: عن السيد الرضي قال: «حدثني [...] عن أبناء الحسين (ع) أن أمير المؤمنين (ع) اجتاز بأرض بابل وكنت أسايره ومعنا جماعة، فخرج من بعض الأودية أسد عظيم، فقرب من أمير المؤمنين (ع) وسجد له، وسلم عليه، وبصبص لديه، فرد (ع) ثم ولّى وأسرع في المشي».

أكثر من ذلك ما صار يجرى في مدينة كربلاء العراقية من تمثيل للأسد أثناء (التعزيات) العاشورائية،

حيث يصطف الناس لمشاهدة رجل على هيئة الأسد وهو يقوم ببعض الحركات، ويقول كلاماً يثير في النفوس الأسى والفجيعة لما حلّ بالإمام الحسين وأنصاره يوم عاشوراء من شهر محرم سنة ٦١ هجرية (رقم ١١٧).



رقم ١١٧: الأسد في مشاهد مسرحية مُحْدَثة تقام في كربلاء يوم عاشوراء حزناً على مقتل الإمام الحسين. صورة منشورة على النيت.

ففي بعض الروايات الشيعية (الكافي) أنه عندما أراد جيش الأمويين أن يطأ جسد الحسين بخيله فهِمتْ ذلك فضة من الغيب، وذهبت إلى جزيرة في البحر، وأخبرت الأسد وجاء ذلك الأسد، ووضع يديه على جسد الإمام، وعندما رأى الجيش أن الأسد مانعهم دونه غضوا الطرف عن أن يطأوه. وحسب الروايات الشعبية المتأخرة للشيعة فإن أسداً اعترض الإمام علي بن أبي طالب لدى عودته من حرب صفين، ماراً بكربلاء إلى الكوفة، فسأله الإمام: أأنت من هذه الأرض؟. قال: بلى، فقال له الإمام: إذا وقعت حادثة كربلاء عليك أن تحفظ ولدي الحسين لكي لا تطأه الخيول. فلما صار يوم عاشوراء ونزل الحسين بكربلاء وبعد قتله أمر ابن سعد أن يوطأ صدر الحسين وظهره، فلما سمعت النساء ما أراده ابن سعد جعلن يبكين، وكانت هناك غابة من قصب، خرج الأسد منها مسرعاً وهز برأسه، فلما جاءوا إلى جسد الحسين ليطأوه ربض عن جثته، فأحجمت الخيل أن تدوس صدره. تبدو واقعة السبع هذه جديدة في تقاليد عوام الشيعة لأننا لم نرها البتة طيلة حياتنا

في العراق حتى عام ١٩٨٠، وهي تشكل إضافة لفن التمثيل الديني الشعبي الذي يوازي بطريقة واضحة فن التصوير الديني الشعبي عن الموضوع نفسه.

فقد وقع بشكل متواز تمثيل مقتل الحسين بن علي في الفنين: التصويري والمسرحي. توصف مراسيم تمثيل واقعة الطف بالشكل المسرحي الجنيني، وهو وصف ليس دقيقاً لأنها شكل من العمل المسرحي الجماهيري، أكاد أقول، من باب الطرفة، البريختي حيث يُشرك الجمهور في التمثيل، فهو يتماهى مع الحدث من حيث يعلم أن ما يحدث أمامه ليس سوى إعادة تصوير لما حدث. ومن أوائل النياحات «المسرحية» التي تذكرها المصادر هي الأشعار التي كان يُبْكِي بها الشاعر دعبل الخزاعي الحاضرين في بيت الإمام علي بن موسى الرضا الذي كان يضرب ستراً بين الحاضرين وبين حرمه ويُجْلِس أهل بيته من وراء الستر ليبكوا على مصاب جدّهم الحسين.

وقد كان (عزاء الحسين) حاضراً بهذه التسمية منذ زمن المؤرخ ابن الأثير الذي وصف حوادث دموية بسببه. وعند توسّع التشيع ظهر في القرن الثالث اسم (النائح) لمن يرثي الحسين ويقرأ الشعر له ويقيم النياحة عليه، من أمثال دعبل الخزاعي وعلي الناشيء الأصغر وغيرهم.

من حينها كانت المنتديات تنعقد باسم «النياحة على الحسين» بالخفاء والتستر، ويقع البكاء على مصاب الحسين والنواح عليه بشعر ينشده الناشد «النائح». ويذكر المؤرخ ياقوت الحموي في **معجمه** قصة عن الناشئ وأحمد النائح والمزوق. ويعاود ابن خلكان ذكر الناشئ الأصغر النائح في **وفياته**. ثم تطورت مجالس العزاء عقب النياحة بقراءة نصوص مقتل الحسين «لابن نما» و«ابن طاووس» وغيرهما فسُموا بالقراء أو قارئ الحسين ولا يزالون يعرفون حتى اليوم بهذا الاسم. وقد اهتم معز الدولة البويهي وغالبية الملوك البويهيين في الدولة العباسية ببغداد بشأن إقامة مآتم الحسين وإبرازها في هيئة مواكب خارج البيوت، فكانت النساء يخرجن ليلاً ويخرج الرجال نهاراً، حاسري الرؤوس حفاة الأقدام. وفي زمن الدولة الفاطمية في مصر أيام المعز لدين الله الفاطمي وفي دولة الحمدانيين في حلب أيام سيف الدولة الحمداني وفي الدولة الصفوية في إيران أنشئت للنياحة بيوت سمّيت بـ «الحسينيات» وعند الهنود بـ «إمام بان» وعند الفرس والترك بـ «مأتم سراي».
ويذكر علي وتوت: «أن الشكل الشائع لعاشوراء على النحو المعروف في الوقت الحاضر (أي رواية سيرة الحسين في محافل شعبية) تعود جذوره على الأرجح، بحسب المصادر التاريخية الموثوقة إلى القرن السادس عشر للميلاد (العاشر للهجرة) في إيران. إذ كان قد نشأ بصورةٍ بسيطة أول الأمر بحسب المصادر التاريخية، بعد وصول الصفويين إلى سدة الحكم في إيران خلال القرن السادس عشر، والذين اتخذوا من التشيّع عقيدة رسمية لدولتهم، كانوا قد أضافوا لأشكال الشعائر الحسينية (التي كانت لغاية ذلك الحين تتمثل بالبكاء والندب، ومن ثم اللطم فيما بعد) مسرح التعزية

الحسينية أو ما يدعى بـ (التشابيه الحسينية). إذ إن الإيرانيين كانوا قد اقتبسوا تلك المشابهة المسرحية من التقليد الطقسي المسيحي لصلب السيد المسيح، ثم أضافوا لذكرى واقعة الطف في كربلاء شيئاً من تراثهم الفولكلوري، وطبعوا شعائر العزاء الحسيني بطابعهم القومي. كما كان لهم دور في انتقالها إلى الهند وأذربيجان وغيرها من مناطق تواجد الشيعة، فضلاً عن العراق ممثلاً بمدنه الشيعية المقدسة (كربلاء والنجف والكاظمية)»[٣]. في القرن التاسع عشر رآي الفرنسي جوبينو مجالس التعزية في إيران وكتب عنها[٤].



رقم ١١٨: تعازي الحسين والتشبيهات. إيران، القرن التاسع عشر.

ومما لا شك به عندنا أن تمثيلاً صريحاً على تلك الشاكلة لا بد أنه كان مصحوباً بعمل تصويري يمثِّل للشيء نفسه أو ما يقاربه. أما التاريخ الممنوح لظهور المَسْرحة الحسينية، القرن السادس عشر، فهو يقارب تواريخ المنمنمات الصراح التي تظهر صوراً للإمام علي وابنه الإمام الحسين وأحفاده. صورةٌ للإمام علي مع الأسد التي تعنينا قد تكون ظهرت في وقت مماثل أو بعده بقليل.

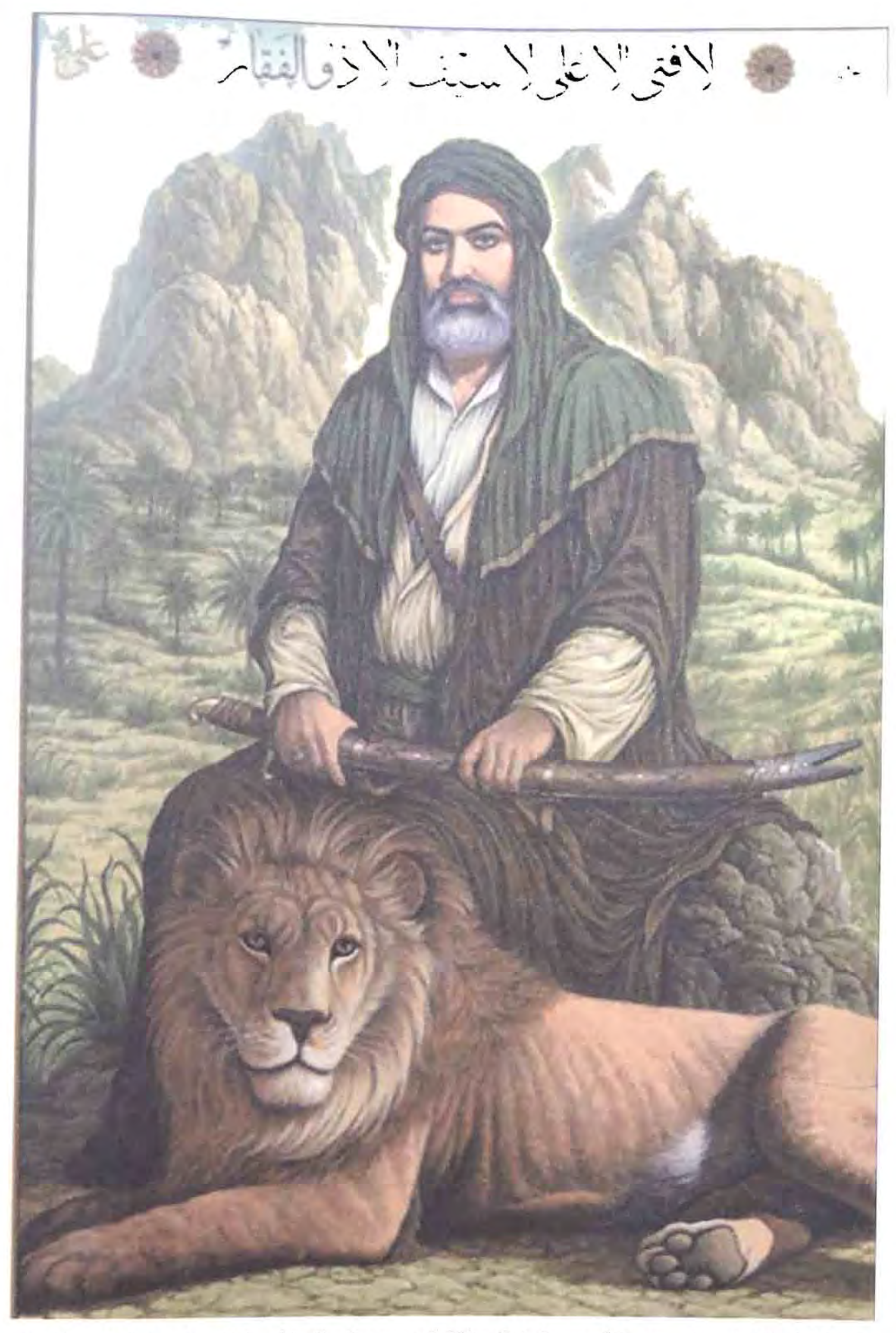
تلك هي تقريباً غالبية مصادرنا التي تخرج منها عشرات التصاوير الشعبية في العراق وإيران للأسد الذي يقعى جوار الإمام علي. ما الذي أوصل إذن هذا الأسد لأولياء السنة؟.

بالنسبة للصوفي الحنبلي عبد القادر الجيلاني (١٠٧٧م - ١١٦٥م) فقد كان يلقب أيضاً بـ

«أسد بغداد» على سبيل المجاز بمعنى «فارس بغداد». وقيل أنه كان يقوم بالسياحة والهيام في البرية وهو ما صار منطلقاً لجميع ما نُسب إليه من خوارق وكرامات، كاستئناس الأسد المتوحش والحيوان البري إليه. ومن الخوارق المنسوبة إليه أن حدأة مرت على مجلسه فصاحت فشوشت على الحاضرين فقال: يا ريح خذي رأس هذه الحدأة. فوقعت لوقتها في ناحية ورأسها في ناحية، فنزل الشيخ عن الكرسي، وأخذها بيده وأمر يده الأخرى عليها وقال: بسم الله الرحمن الرحيم، فحييت وطارت. ومنها خوارق تعْقِد علاقة بين فصاحته (فقد كان من أصل فارسي) وفصاحة النبي وعلي بن أبي طالب، حيث نُسب إليه القول بأنه رأى النبي صلى الله عليه وسلم في أحد أيام شهر شوال سنة ٥٢١هـ، وتفل في فمه سبعاً ليصبح فصيحاً، وينهض بالدعوة إلى الله، وعند ذاك حضر مجلسه خلق كثير، ثم رأى عليّ بن أبي طالب رضي الله عنه قائماً بإزائه في المجلس، وشدّ من أزره، وتفل في فمه ستاً، ولم يكملها سبعاً تأدّباً مع رسول الله.

تقدِّم التصاوير الشعبية المغربية الجيلاني مصحوباً بأسد بين أقدامه (رقم ١٢٠ أدناه). لم نجد حتى اللحظة «كرامة» منسوبة له تتعلق بالأسد، ولكننا وجدناها منسوبة لأحد أحفاده. فإن هناك حكاية شعبية فلسطينية تزعم، من أجل تفسير اسم قرية اسمها «دير الأسد» بين عكا وطبريا، أن القرية كان اسمها دير الرهبان. قدِم محمد بن عبد القادر الجيلاني إلى فلسطين على ظهر دابة، وفي الطريق ترجّل ليقيم صلاته بعدما عقل دابته بالقرب منه. توضأ وشرع بالصلاة، وبينما هو يصلي، هجم أسد على دابته والتهمها. عند فراغه من الصلاة أشار للأسد بإصبعه، فتقدم الأسد صاغراً وجثا بين يديه، فامتطاه بدلاً من دابته التي أكلها الأسد، مكملاً طريقه. عندما وصل إلى البلدة النصرانية التي يوجد فيها دير للرهبان، تعجَّب الناس من ركوبه للأسد، فشرح لهم أمره فأعلنوا إيمانهم بالإسلام، ليشتهر الرجل من حينها بمحمد الأسد. وبفرمان رسمي تركي سُمّيت البلدة في زمن الدولة العثمانية باسم دير الأسد. وقد كُرِّم وأعفي أبناء محمد الجيلاني وأحفاده من الخدمة الإلزامية في الجيش العثماني لذاك السبب. وما زال قائماً في البلدة مقام ديني باسم «مقام الشيخ محمد الأسد». في السودان تنسب القصة المحوَّرة إلى شيخ متصوف اسمه أحمد زروق: كان ذات يوم في طريق الحج، راكباً حماره. في الطريق التقى أسداً جائعاً ظل يمشى معه طيلة الطريق. عند غروب الشمس نزل الشيخ زروق للمبيت وأخرج طعاماً لتلاميذه، فلما شرعوا في الأكل قال له الأسد: يا سيدي أنا ضيفك. فقال الشيخ لحماره: متْ يا حمار! فمات الحمار وأكل منه الأسد. فلما أصبح قال الشيخ لحماره: عش يا حمار، فعاش الحمار وركب عليه وسافر. وما زال الأسد يأتي للشيخ زروق كل غروب الشمس ويفعل له مثل الليلة الماضية، وما فارقه إلا بعد ثلاثة عشر يوماً.

كما أن قصة مشابهة تنسب كذلك إلى الشيخ منصور البطايحي الذي «مرَّ يوماً بالبطيحة بأسد قد افترس رجلاً وقصم عضده نصفين فجاء إلى الأسد وأمسك بناصيته وقال: ألم أقل لكم ألا تتعرضوا لجيراننا. فذلَّ له الأسد وأفلت الرجل، فقال الشيخ له: مت بإذن الله تعالى، فوقع الأسد ميتاً وأخذ



رقم ١١٩: الإمام علي مع الأسد. طباعة بتقنيات ومعالجة تشكيلية منمطة لكن متقدمة. العراق والخليج وإيران. الربع الثاني من القرن العشرين.

الشيخ ما انفصل من عضد الرجل ووضعه مكانه، وقال: يا حي يا قيوم يا ذا الجلال اجبر عظمه الكسير، فصحّ عظمه وقام كأن لم يكن به شيء وسلخ جلد الأسد بيده».

ومما ينسب للجيلاني في (الحزب السرياني) قوله: «أصْممتُهم وأبْكمتُهم ولا يجاوزوا عليَّ ولو كانوا مثل الجبال دككتهُم كما دكت الأرض تحت الأقدام، **هم الناقة وأنا الأسد...**».

ومما يُقال فيه:

ومن تكن برسول الله نصرته

إن تلقه الأسْد في آجامها تجم

من هنا سنجد أمثلة لتصاوير هذا الشيخ الصوفي في بلدان المغرب العربي مع الأسد، بينما نلتقي بالشيخ أحمد التيجاني مع الغزال (في عمل من تونس، مطبعة المنار). أما الشيخ ولي بكتاش فإنه مرسوم في التصاوير العلوية التركية مع الحيوانين كليهما الأسد والغزال. كلا الحيوانين ذو بعد رمزي سنأتي إليه. الأسد مرتبط بأحوال الجيلاني وكراماته.



رقم ١٢٠: الشيخ عبد القادر الجيلاني مع الأسد. طباعة على ورق. المغرب. القرن العشرون.

هكذا تقف تقاليد الإسلام الرسمي على مسافة مُعتبَرَة مع تقاليد الإسلام الشعبيّ والصوفيّ المتأخر حتى في مسألة التصوير. وهنا يقف الجميع على حد سواء، الشيعة والسنة، حتى أن كارهي التصوير أو محرميه من السنة الرسميين لن تتردد أوساطهم الشعبية عن قبوله، وهو ما يبرهن عليه التصوير الديني الشعبي الكثير في المغرب العربي، نكاد نقول على نطاق واسع في وقت من الأوقات. وهو ما يبرهن عليه وجود تصاوير كثيرة للجيلاني وخالد بن الوليد والنبي إبراهيم والأولياء الصالحين في المغرب بين أيدي الناس المسلمين. هناك أكثر من صورة للجيلاني مثلاً بأوضاع مختلفة.

لا رواية أدبية أكيدة عن اقتران الجيلاني بالأسد إلا في الأوساط الصوفية المتأخرة التي أضفت على الرجل صفات متطرفة لعل كتاب «بهجة الأسرار ومعدن الأنوار» للشطنوفي[٥] (ت عام ١٣١٤م) المثال صارخ عليها. وهو كتاب عزا للجيلاني من الخوارق ما اعترض عليه كثير من علماء السنة كالحافظ بن رجب الحنبلي الذي قال عنه: «فيه الطمّ والرمّ، وكفى بالمرء كذباً أن يحدث بكل ما سمع»، وكذّبه ابن حجر العسقلاني فيه كذلك وذكر أن الشطنوفي نفسه كان متهماً فيما يحكيه

في هذا الكتاب. هذا الغلو الذي هو اسم آخر للخارق والفنتازي هو من المراجع التخيلية للتصور الشعبي الديني في مناطق مثل المغرب وعند متصوفة الهند كما سنرى.

وإننا لنظن أن تصاوير الشيخ الجيلاني هي مضاهاة بين أوساط صوفية معينة لصور الإمام علي واسعة الانتشار، لاحتدام المنافسة بين المذاهب في وقت متأخر. تنافسٌ وَصَلَ إلى ذروته في إضفاء سمات وصفات وخوارق على الأئمة والأولياء والشيوخ والتزايد فيها اختلاقاً وشططاً من المذاهب كلها. الغلو في كرامات الجيلاني المُضافة من طرف العامة والأتباع اللاحقين والتي آخذه عليها كبار علماء السنة، مثل ابن الجوزي، هي من طبيعة غلو عامة الشيعة التي يؤاخذهم عليها كبار علمائهم اليوم. لذا فإن الفكرة الشعبية التي يقدَّم بها الجيلاني خارقاً للعادة (لدرجة أنه يحيي الأموات) هي من طينة الفكرة الشعبية الشيعية التي يُقدّم بها الإمام علي بن أبي طالب، ومن أجل مزيد من المضاهاة وقع اختراع نسب للشيخ الجيلاني يمتّ بصلة لآل البيت نفسه حتى أن شارة الطريقة القادرية مرسومة باللون الأخضر لأنها ترمز إلى حب آل البيت. تنافسٌ يصل إلى درجة اختراع تصاوير له جوار الأسد مثل الصور التي ابتدعت للإمام علي جوار الأسد ولو بفروقات عقائدية محسوبة. ومثلما للإمام علي بورتريه نصفي فقد وقع اختراع بورتريه نادر مُماثِل للشيخ الكيلاني (رقم ١٢١).



رقم ١٢١: الإمام عبد القادر الجيلاني. صورة مجهولة المصدر إلا أنها تشابه صورته في العمل المغربي أعلاه.



رقم ١٢٢: الإمام علي بن أبي طالب. نسخة تركية من بورتريه شعبي مشهور.

نسارع إلى القول إن بورتريه الجيلاني غير معروف إلا على نطاق ضيق للغاية، وقد يعجب البعض حتى من وجوده، مقارنة ببورتريه الإمام علي الشهير. بورتريه الجيلاني هو تكبير للجزء الأعلى من صورته مع الأسد المرئية في العمل المغربي لا غير. إن الفارق الكبير بين العملين هذين هو بالضبط استخدامهما الاجتماعي والطقوسي.

ففي حين ظلت تصاوير الأولياء الصالحين مثل الجيلاني والصحابة مثل خالد بن الوليد والأنبياء والرسل مثل إبراهيم وإسماعيل تنشر وتباع بل تعلق في البيوت المغاربية بصفتها اختراقاً للكراهية أو التحريم عبر تضمين المكروه والمحرّم، أي الصورة، موضوعاً دينياً مُحترَماً، وبالتالي التحايل على العلة الأصلية التي نُبذت الصورة بسببها من أجل إيجاد موطن لها في الحياة اليومية للناس، خاصة بعد انتشار التصوير الفوتوغرافي على نطاق واسع منذ نهايات القرن التاسع عشر. كان يتوجب حضور الصور بذريعة من الذرائع بسبب السحر والفتنة الطاغية المكبوحة التي مارستها على المخيال الإسلامي منذ أقدم العصور. ومن جهة أخرى، وهذه ذريعة أخرى، لإيجاد وظائف جديدة للصورة، ولا بأس أن تكون دينية الآن، لكن ربما وظائف ذات قيمة جمالية بالنسبة للوعي الشعبي الذي قد يتذوّق ألوانها الصافية وبساطتها المتناهية التي تجيب على بساطة عالمه الداخليّ بالتوازي مع موضوعاتها الفنتازية المثيرة للمخيلة.

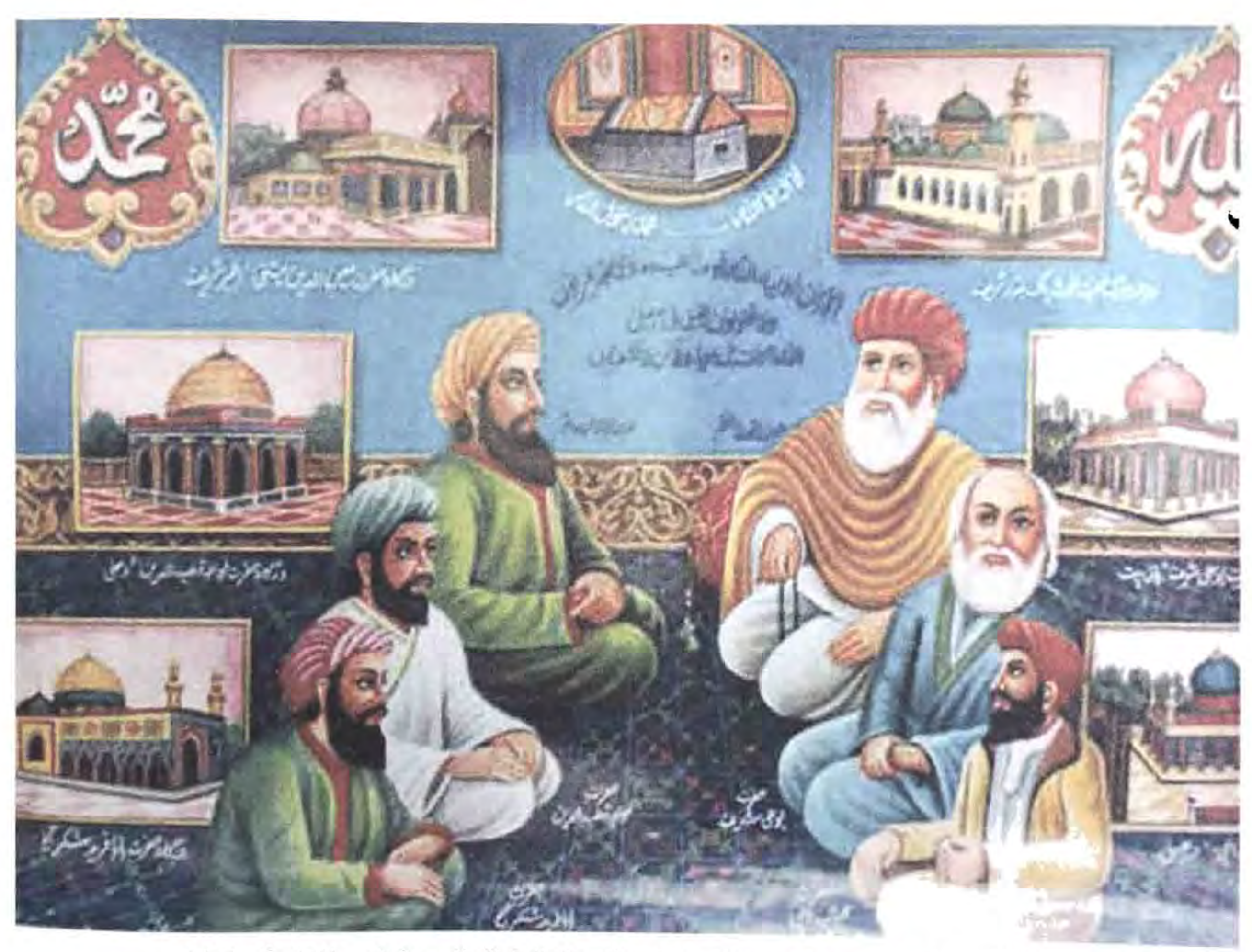
وظيفتان إذن جمالية وسوسيولوجية لا بد أن «حيلة فقهية» معينة قد سمحت لعامة الناس في المغرب العربي باستخدامهما. وهنا يختلف ثانية الإسلام الرسمي عن الإسلام الشعبي وبطريقة ناصعة لا جدال فيها. لقد رأينا بأم أعيننا صوراً دينية شعبية معلقة في البيوت التونسية في (مكثر) شمالاً و(مارث) جنوباً مروراً بتونس العاصمة.

هنا أيضاً ثمة تقارب كبير على مستوى استخدام الصورة بين فقه الشيعة الشعبي وفقه السنة الشعبي. كلاهما لا يجد ضيراً من استخدام الصورة. الفارق الجوهري أن صور الشيعة تقتصر على آل البيت وحدهم، في حين أن المغاربة المالكيين والمصريين الشافعيين يستثنون أئمة الشيعة، سوى عليّ بن أبي طالب، ويدرجون الصحابة والأنبياء سوى النبي محمد في تمثيلاتهم الشعبية.

هذا إطار عريض للمسألة، لا يقل عنه صحة أن العالم الشيعي ينطوي على (التبجيل vénération) لصور أئمة الشيعة الذي لا يوجد ما يماثِله في الصور الدينية الشعبية في المغرب العربي ومصر. وهو ما سنعالجه في فصل منفصل. تظل تمثلات الإمام علي بن أبي طالب التصويرية قاسماً مشتركاً بين العالمين وبشكل ملحاح ذي دلالة.

الشيخ الجيلاني في التصوير: رؤية إسلامية هندية لحضور الأسد

إن صورة الشيخ عبد القادر الجيلاني ليست نادرة في عالم التصوف الإسلامي في الهند، خاصة لدى أتباع الطريقة الجشتية. وهي طريقة أسسها الخواجة معين الدين الجشتي الهروي في القرن السادس الهجري في سيستان. ولد عام ٥٣٧ هـ في بلدة جشت في خرسان. هاجر إلى هراة وطوس وأقام هناك في طابران في خانقاه الخواجة عثمان الهاروني أحد كبار مشايخ الصوفية بخراسان واشتغل بدراسة مقاماته العرفانية والروحية حتى أصبح من مريديه، بل أصبح خليفة بعده في الطريقة. ثم سافر من طوس إلى بغداد وأقام بها مدة حتى أصبح مدرساً ومرشداً ثم طاف في الحرمين ومصر والشام. في مطلع القرن السابع الهجري هاجر الخواجة معين الدين مع السلاطين والأمراء الغوريين إلى الهند، وسكن معهم في بلدة أجمير من منطقة راجستان.



رقم ١٢٣: عمل شعبي هندي يمثل بعض شيوخ الطرق الصوفية، منقول في الغالب عن منمنمة منغولية من القرن السادس عشر الميلادي.

تقوم الطريقة على العرفان والتصوف بالتلاؤم مع الأفكار الهندية القديمة. كان الخواجة يُلقب بـ «شمس مملكة الهند». وتوفى عام ٦٣٣هـ بعد فترة من النشاط في مدينة أجمير، فبنى المسلمون له مقبرة جليلة ما زالت قائمة منذ ثمانية قرون هي من أكبر مزارات المسلمين الهنود.

لا يجد الهنود المسلمون ضيراً من استخدام الصورة. ولدينا عمل شعبي هندي (رقم ١٢٣) يمثل بعض شيوخ الطرق الصوفية، منقول عن منمنمة منغولية من القرن السادس عشر الميلادي (نحتفظ بصورة منها ولم ننشرها خشية الإطالة). الصورة تقدّم على التوالي بأحجام متباينة من الأصغر للأكبر كل من: الخواجة معين الدين، الشيخ عبد القادر الجيلاني البغدادي، شرف الدين علي شاه قلندر، نظام الدين أولياء الدهلوي [ت ٧٢٥ هـ]، الشيخ فريد الدين شكر كنج [ت ٦٧٠ هـ]، وقطب الدين باختيار كاكي المهرولي.

هؤلاء المتصوفة غير معروفين من قبل القراء العرب رغم أهميتهم. نقول إذن إنه بعد وفاة نجم الدين خلفه على الطريقة خواجه قطب الدين باختيار ثم شيخ فريد الدين شكر گنج المرئيان في هذه الصورة. وكان لفريد مريدان أحدهما علي أحمد صابر ويُعرف أتباعه باسم (صابر جشتي) والآخر نظام الدين أولياء ويسمى أتباعه باسم (نظامي) ومنهم نصير الدين محمود بن يحيى يزدي أودهي، الملقب جراغ دهلي أي «نور دهلي»، وكان من أبرز مريدي الشيخ نظام الدين. خلع الشيخ نظام الدين على الشيخ جراغ دهلي الخرقة الصوفية، وكان نهج جراغ دهلي الفقر والتسليم لله والرضا بأمره، وقيل إنه بقي عازباً طول حياته. وعندما توفي عام ٧٥٧ هـ لم يستخلف أحداً وبذلك انتهت الطريقة الجشتية في الهند بانتهاء شيوخها. بعضهم قريبون من آل البيت ويزاوجون بين الصوفية القادرية والإيمان بالحسن والحسين بسبب وطأة التأثيرات الثقافية الفارسية عليهم وانتساب الجيلاني إلى آل البيت.

مما يلاحظ في الصورة أنها تستخدم **منظوراً مقلوباً** حيث يظهر الشخوص الأبعد أكبر حجماً والأقرب يظهرون أصغر حجماً عكس منطق المنظور الهندسيّ، ودائماً لسبب مفهوميّ: التشديد على أهمية من هو مرسوم بحجم كبير. وهذا يفسِّر الحيز الذي يشغله الشيخ معين الدين يميناً بعمامته الحمراء. وقد رأينا ذلك المنظور في بعض أيقونات العنصرة pentecôte المسيحية وهو قضية تستدعي التدقيق لأن التأثر بالفن المسيحي لا يتوقف عند الفن الإسلامي الشعبي في المشرق، وإنما يصل حتى تخوم الهند المسلمة. الشيخ الجيلاني بجبة خضراء وذقن طويل أسود اللون يقابل الشيخ معين الدين في المستوى الثالث من الصورة مثلما القديس بطرس Pierre يقابل القديس بولس Paul في أيقونات العنصرة، وكما يمسك الأخير بكتاب يتضمن أعماله يمسك الشيخ معين الدين مسبحة دليل تقواه. جميع المتصوفة في الصورة لهم طلعات هندية. بورتريه الشيخ عبد القادر هنا يختلف كلياً عما شاهدناه له آنفاً. العمل محتشد بالعناصر، فإضافة إلى الكتابات التي يشير بعضها إلى هوية الشخصيات، ثمة تصاوير لمزاراتهم وأضرحتهم، وهناك كلمتا (الله) و(محمد) على جانبي العمل بإطارين حمراوين. التلوين صارخ كأنه من طبيعة الأقمشة الشعبية الهندية، والأرضية التي تجلس عليها الشخصيات محض عمل زخرفي مسطَّح ودون عمق ولا علاقة له أيضاً بأي تصوُّر

منظوريّ. نظن أن الوضعية التي رسمت بها الشخصيات ليواجه كل منهم الآخر تدل على تسلّمهم التعاليم الصوفية من أستاذ مقابل أو وصوله إلى مرتبته الروحية. يوصف الجيلاني في الكتابة المجاورة له بأنه القطب الأعظم. هناك دلائل تفوتنا في تفسير عدم ارتداء أحد الشيوخ العمامة، وأخرى تتعلق بحركات الأكف وبالسبب الذي يدعو أحدهم من بين جميع الشيوخ للنظر وحده تجاه المشاهدين مباشرة، والآخر (الجشتي) تجاههم أيضاً لكن بعينين ساهمتين.

تطغى على الصورة الألوان الحارة، الأحمر خاصة، وفيها نزعة تزويقية. وهي تقدّم فكرة تنميطية Stereotypé لثقافة الهنود المسلمين في الميديا الشعبية في الهند والثقافة البصرية الجماهيرية والسينما الهندية. وعلى ما يقول المخرج السينمائي الهندي يوسف سيد Yousuf Saeed «فإن هناك صنفاً مهماً من البوسترات الدينية المعلقة في الأماكن العامة والروزنامات التي تصِفُ المقدّس والأولياء وأماكن العبادة الإسلامية في الهند، والأضرحة في مكة والمدينة، وسُوراً قرآنية مكتوبة بالخط العربي، وبورتريهات المتصوفين المحليين وقبورهم وخوارقهم وموضوعات فلكلورية أخرى. وكلها مخصّصة لتزيين حيطان المنازل، ومخيلتها دائماً زاهية وجذابة: شابة أو طفل مرسوم بصفته تجسيداً للبراءة المطلقة والجَّمال الكامل وبسمات تقية». ويعيب سعيد نمطية هذه التصاوير وبُعْدها عن الواقع ويُدْرِج فيها الصورة التي تكلمنا عنها كما الصورة التي ستلي. ومن عرضه يظهر واضحاً أن الهنود المسلمين المتنورين يعانون من تصورات منمَّطة عن ثقافتهم في وسائط الميديا الهندوسية مثلما يعاني المسلمون العرب من ذاك التنميط في الميديا الأوروبية والأميركية.

غير أن تنميطاً ثقافياً، بَلَغ حجمه ما بلغ، لا يُبْعِد عن الأعمال التي نَصِفها طبائعها السيميائية كونها دلائل من طراز خفيّ على مفهومات وعلاقات مُعْلَنة في فن التصوير، منها ما يشغلنا. فإذا ما ظهر الأسد جوار الشيخ الجيلاني هنا وهناك في العالم المغاربي والتركي الصوفي، فإن ولياً آخر في الهند سيظهر ممتطياً هذا الأسد، وهو يعزز لنا القصص والحكايات الشعبية العربية والتركية والإيرانية الآنفة. نسارع بالقول إن الأسد محفور بعمق في الذاكرة الثقافية الهندية (والأفريقية السوداء) وتدور حوله الكثير من الحكايات والخرافات والمعتقدات. ولقد وقع ترحيل هذا الحيوان الرمزي بدوره من حقل دلالي وثقافي إلى آخر حسب الأمكنة والديانات، لكنه بقي في فنون التصوير الشعبي يحتفظ بسمتين اثنتين على الأقلّ: إما المُطيع من تلقاء نفسه دليل القدرات الربانية الخفية على ترويضه التي يمتلكها الولي الصالح أو الصوفي أو الرب الوثني الهندي، وإما محتفظاً بقيمته الرمزية الأصلية دليل القوة الباهرة التي تُعاضِد القوة الباهرة المفترَضة لمن يجاوره من الأولياء المسلمين أو الأرباب الوثنيين الهنود.

سيظهر الولي الهندي الآن ممتطياً نمراً، صنو الأسد وقرينه، في عمل إشكالي (رقم ١٢٤). يقول

المعلق عليه، المخرج يوسف سيد، إنه لقاء بين وليين صالحين. الولي الذي يمتطي نمراً ويحمل بيده أفعى هو الولي الأسطوري غازي Ghazi peer من غابات السونديربان Sunderbans في البنغال. وهو وليٌّ محترَم ومقبول من لدن المسلمين والهندوس الذين يتضرعون كلاهما إليه من أجل سلامتهم من أخطار الحيوانات المتوحشة عند زياراتهم للغابة. أما الشخص الجالس يميناً فهو هندوسي ريشي Rishi بدليل البقرة الموجودة خلفه. الولي المسلم معروف أيضاً باسم بابا باغ ساوور Baba Bagh Sawar أي (الوليّ راكب النمر).



رقم ١٢٤: رسم شعبي هندي يمثل وليين صالحين مسلمين هنديين يمتطي أحدهما، غازي بير، النمر. الهند. القرن العشرين.

غير أن معلقين مسلمين هنوداً لا يقبلون هذا التأويل. ويذكرون «أن إناء اللوتا Lota المستخدم لشرب الماء أو الشاي قرب الرجل الجالس يميناً وكذلك ملابسه وتسريحة شعره وشارباه الأنيقان وكُمّ قميصه ونمط جلوسه على مونداير mundayr لا تشير إلى أنه هندوسي ريشي، بل تؤكد أنه وليّ مسلم يقوم بالوضوء. هناك عدة أولياء قد رُسموا وهم يركبون الأسُوْد أو النمور. وفي الحقيقة فإن «امتطاء النمر» كما في البوذية والصوفية الهندية المسلمة يمثل السيطرة على النفس».

التأويلان المختلفان بشأن الشخص الآخر يتفقان على أن الوليّ الذي يركب النمر هو ولي مسلم،



رقم ١٢٥: الربة دوركا Durga ذات الشعبية عند هندوس بنغلادش والبنغال، وجوارها الأسد.

ويؤكدان أن التقليدين الصوفيين، الإسلامي الصوفي في الهند والبوذي، يؤولان صورة امتطاء حيوان جارح على أنها رياضة للنفس البشرية. وهذا تأويل روحاني يقوم على أساس مصالحة الذات مع الطبيعة، وهو فكر لم نلتق به سابقاً بشأن حضور الأسد جوار الإمام علي أو من رُحِّلتْ صورته إليه.

تظهر الكثير من الشخصيات الهندوسية مع الأسود أو النمور، فالربة دوركا Durga ذات الشعبية عند هندوس بنغلادش والبنغال تُرى غالباً وهي ترتدي ثوباً من الساري الأحمر الزاهي اللون وبحوزتها عشرة أنواع من الأسلحة الممنوحة لها من الأرباب، لذا فهي قادرة على الانتصار على الشيطان أو الشر الذي يتوعد الكون. تمثَّل دوركا جالسة على أسد أو نمر، أو تصوَّر وهي تقضي على الشيطان ماهيشاسورا Mahishasura. فكرة السيطرة على النفس الصوفية الهندية تعادل فكرة الانتصار على الشر الهندوسية وكلاهما يستخدمان صورة الأسد رمزاً لهذا الغرض (رقم ١٢٥).

لا نجد إفراطاً في القول بعد ذلك إن صورة الشيخ عبد القادر الجيلاني مع الأسد قد رُحّلتْ في

الهند، هي بدورها، لأولياء ومتصوفة مسلمين جدد آخرين وقد زيدَتْ عليها قصص أصلية هندية ذات تاريخ عريق عن الغابات والأسُوْد، وأُطِّرتْ بمناخات خرافية وأسطورية مستلهمة من الديانات المحلية العريقة. لكن انتقالها إلى الهند قد أبعدها إلى حد ما عن أصولها الأولى، وقد تلبست لبوساً تصويرياً فنتازياً لم يكن بالإمكان إنجازه بفن التصوير الشعبي في العالم العربي، أو الإسلامي المجاور. كان بالإمكان كتابة نصوص مفرطة بغلوها في وصف واختراع خوارق وكرامات للجيلاني مثلاً لكن ليس إلى حد رسم هذه الخوارق حتى في الفن الشعبي المحليّ. إن فن التصوير الهندي الوثني في مجمله، من جهة أخرى، ذو تاريخ يمنح إجمالاً للماورائي والفنتازي وللمُبالَغ فيه والروحاني وللخارق للعادة أدواراً لم تتهيأ للفن الإسلامي التوحيدي الرفيع، التشخيصي منه.

رؤية تصويرية مغربية للوليّ «سيدي رحّال» مع الأسد

ترحيل «صورة الإمام علي مع الأسد» لشيوخ وأولياء آخرين لا يتوقف عند عبد القادر الجيلاني، بل يمتد لأولياء محليين مقرونين بصورة الأسد نفسه. في المغرب يُقترَن الأسد بـ «سيدي الرحّال»، أشهر الأولياء المغاربة على المستوى الشعبي إطلاقاً، وهو الملقب بالكوش والسملالي وطير الجبل الأخضر، والسبع الأذرع أي الأسود، والبودالي أي المتغير والمتحوّل، والبدلي إشارة إلى مرتبته في الهرم الصوفي، ثم سيدي رحال لأنه كان دائم الترحال والتجوال. ولد عام ٨٩٠هـ، وأصوله من قرية تمدولت المشهورة بوادي أقا. والده البدالي مدفون بمحاميد الغزلان، تتلمذ على يد الشيخ سيدي عبد العزيز التباع. عاش في أواخر الدولة الوطاسية وأوائل الدولة السعدية التي ظهرت عام ٩١٥هـ.

لا نعرف شيئاً عن سيدي رحّال إلا بعد أن بلغ الرابعة والعشرين من العمر أي بعد وفاة شيخه سيدي عبد العزيز التباع عام ٩١٤هـ ووصوله إلى المرحلة الأخيرة من التكوين الصوفي واستعداده لممارسة مهام الشيخ أو المرشد الروحي. وطريقة سيدي رحال طريقة سنية شعبية بسيطة، انتشرت على يد تلامذته من بعده في كل أنحاء المغرب. عاصر سيدي رحال البدالي مجموعة من الأولياء والصالحين منهم عبد الله بن إحساين دفين تامصلوحت، عبد الرحمان المجدوب، عبد الله الغزواني سيدي أحمد بن موسى وغيرهم.

تقع مدينة سيدي رحال عند السفح الشمالي لجبال الأطلس الكبير على الطريق الرابطة بين مدينتي مراكش ودمنات. كانت المنطقة قديماً تسمى أنماي نسبة إلى أحد أحبار اليهود. وأنماي هو الموضع الذي وقعت فيه المعركة بين الوطاسيين والسعديين سنة ٩٣٥هـ. وبعد ترحاله الطويل استقر سيدي رحال بالمكان الذي مات ودفن به سنة ٩٥٠هـ وأصبح المكان يحمل اسم زاوية سيدي رحال. وفي الزاوية يقام كل سنة موسم للذكر يرش فيه الرحّاليون الماء المغلي للناس فيعود بارداً كما يزعمون.

والرحال يُنسب أيضاً إلى آل البيت: محمد بن الشريف سيدي أحمد البدالي بن الحسن ابن القاضي بن عبد الواسع بن إبراهيم بن عبد السلام بن عبد الواسع بن إبراهيم بن عبد السلام بن محمد بن سفيان بن جاهر، وقيل جابر بن علي بن محمد بن سليمان بن عبد الله المحض بن الحسن المثنى بن الحسن السبط. ويقال إن سيدي أحمد العروسي دفين وادي الساقية الحمراء بالصحراء قد تتلمذ على يد الرحّال، وهو ينسب أيضاً إلى الحسن ابن علي، وتشير الروايات إلى أنه قدم من تونس مهاجراً إلى المغرب خلال القرن العاشر الهجري وقد تتلمذ على يد الشيخ سيدي عبد الرحمن المجدوب والشيخ سيدي رحال السملالي الحسني، كما أن ذرية العروسي لهم عادات شيعية ينفردون بها كلبس السواد والحزن يوم عاشوراء.

تقول القصة الشعبية المغربية إن السلطان قد رمى سيدي رحّال البدالي في قفص مع أسد جائع وفي الغد اندهش السلطان من أن الولي قد روّض الأسد وجعله مطواعاً له وأليفاً (رقم ١٢٦). ويذكر موليم العروسي أن الصورة تقدّم نسخة من الصورة الإنجيلية التي شغلت طويلاً الفن المسيحي أي النبي دانيال في حفرة الأسُوْد (ص٢٨). وحسب نفس التقاليد الشفاهية الشعبية فإن البدالي قد تحول مرة إلى غزال وركض أمام حصان الإمام علي لكي يريه موقع المعركة التي حوصر فيها النبي (ص٢٧ ـ ٢٨ من موليم).

ويروي الفوتوغرافي والمخرج السينمائي المغربي داوود أولاد السي أن أمه التي كانت تهدي خروفاً للرحّال من أجل شفائه قد استيقظت ذات مرة: «في الصباح الباكر وهي جد منفعلة لأنها رأت في المنام سيدي رحال يمتطي أسداً وهو يقول لها بأن بإمكانها أن تتوقف عن هدية الخروف...».

واشتهر سيدي رحال بكرامات أخرى جعلته قبلة للعديد من الزوار من قبيل أكل الثعابين وشرب الماء المغليّ واللعب بالسكاكين أثناء الحضرة وبدخول الفرن وهو حام.

في جلسة مكرسة لسيدي الرحّال أقامها اتحاد كتاب المغرب بمراكش وبلدية سيدي رحّال عام ٢٠٠٦ تحت عنوان «مناقب الزاوية الرحالية التباعية» ذكر الدكتور يوسف الإدريسي في مداخلته المعنونة «مناقب سيدي رحال في المتخيّل الشعبي» أن كرامات الأولياء المغاربة الرحاليين الثلاث (بويا رحال ـ بويا أحمد ـ بويا عمر) كانت تماثل معجزات رسل الديانات الثلاث (اليهودية ـ المسيحية ـ الإسلام) بل إن «شرفاء» المنطقة يذهبون إلى حد اعتبارهم ورثة معجزات الأنبياء وخلفاءهم في منطقة تساوت، وأن كرامات الأولياء من معجزات الأنبياء كما هو متداوَل[٦].

وفي الحقيقة فإننا نجهل من هو الشخص الثاني في العمل الشعبي الذي نعلق عليه. انطلاقاً من ثيابه الفخمة وسلاحه في الحزام نفترض أنه السلطان الجائر الذي يراقب مندهشاً خوارق الرحّال مع

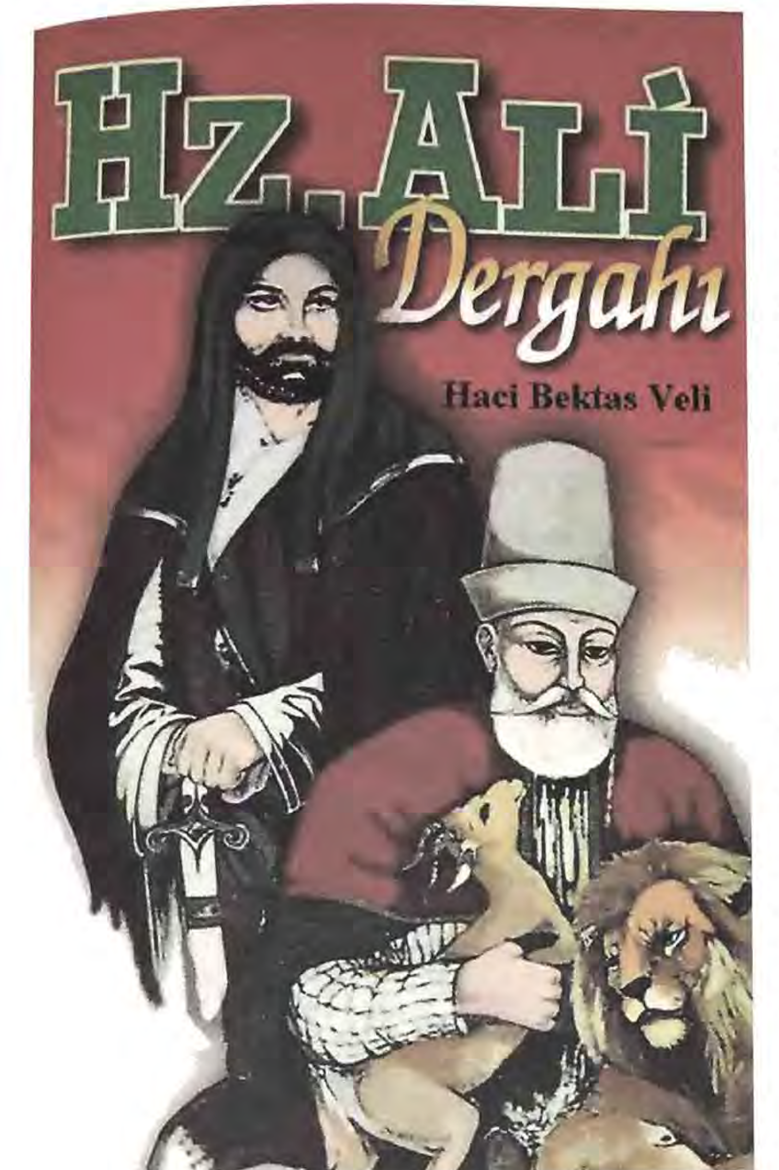


رقم ١٢٦: «سيدي رحال في السجن مع الأسد».
المغرب، القرن العشرون. موليم ص٢٧.

الأسد، ليكون الرسم قد قَدَّم الرحّال من داخل زنزانته بينما السلطان ينظر إليه من خارجها عبر القضبان. التفارق كبير بين حجم الرحّال وضعفه الجسدي وبين ضخامة السلطان وبدانته، وهنا إشارة شعبية ساخرة في نقد السلطة. كما أن ثياب الرحال المغربية البسيطة والخفيفة تتفارق عن فخامة لباس السلطان الثقيل والمزركش. إنه تصوير «الحد الأدنى» الذي هجر جميع التفاصيل وترك الحائط والأرضية والفضاء خلف السلطان جرداء تماماً لكي يسلط الضوء على الواقعة ـ الكرامة فحسب.

وإننا لنحسب هذا العمل التصويري الشعبي هو نتاج مغربي محض خلافاً للأعمال الأخرى التي نشك بأصولها. ففي مقدمة كتاب موليم العروسي ثمة ١١ عملاً تصويرياً شعبياً، نمتلك نحن منها ٤ نماذج تونسية أو مطبوعة في تونس ونموذجاً واحداً مصرياً. ونظن أن بحثاً آخر سيقودنا إلى المزيد من الأعمال المشتركة. عمل سيدي الرحال ببساطته من جهةٍ، وبنسق لباس الشخصيتين فيه من جهة أخرى هو عمل مغربي عن جدارة. الثياب تنتمي لوسطين اجتماعيين مغربيين محددين: الأرستقراطية وعامة الشعب الفقير. هنا يصير العمل التصويري دليلاً سوسيولوجياً، وسلاحاً نقدياً رغم انشغاله بالماورائي والميتافيزيقي.

صورة الولي «الحاج بكتاش» مع الأسد



رقم ١٢٧: ملصق: الحاج بكتاش محتضناً أسداً وغزالة وخلفه الإمام علي بن أبي طالب. تركيا. طباعة، القرن العشرين.

الطريقة البكتاشية طريقة صوفية شيعية المنشأ، ترعرعت في تركيا ومصر. وتنسب إلى خنكار الحاج محمد بكتاش الخراساني النيسابوري المولود في مدينة نيسابور سنة ٦٤٦هـ وهو ينسب نفسه كالعادة إلى إبراهيم بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق بن محمد الباقر بن علي بن زين العابدين بن الحسين بن علي بن أبي طالب.

ولعله تلقى العلم عن شيخ مجهول الهوية اسمه لقمان الخراساني، ويُقال إنه طلب منه السفر إلى تركيا لنشر طريقته الصوفية، فسافر أولاً إلى النجف في العراق، ثم حج البيت وزار وسافر بعد ذلك إلى تركيا في زمان السلطان أورخان العثماني (ت ٧٦١هـ). لما ذاع صيت الشيخ بكتاش طلب السلطان منه تعليم أولاد الأسرى من أهل الذمة، وممن لا أب لهم، ثم بارك الحاج إنشاء الجند الإنكشارية، وهي رواية لا يتفق البعض معها. الثابت أن بكتاش وضع اللبنة الأولى للعلوية البكداشية في الأناضول عام ١٦٦٨م.

الطريقة البكتاشية مزيج من عقيدة وحدة الوجود وتبجيل مشايخ الطريقة وعقيدة الشيعة في الأئمة. ويذكر أحمد سري دده بابا (والـ «ددة» تعني الجدّ المترئّس لطقوس الحضرة) بهذا الصدد: «الطريقة العلية البكتاشية هي طريقة أهل البيت الطاهر رضوان الله عليهم أجمعين» («الرسالة الأحمدية في تاريخ الطريقة البكتاشية» ص٦٧). ويقول أيضاً: «وجميع الصوفية على اختلاف طرقهم يقدسون النبي وأهل بيته ويغالون في هذه المحبة لدرجة اتهامهم بالباطنية والإثني عشرية» (الرسالة الأحمدية ص٦٨). ويذكر كذلك: «والطريقة العلية البكتاشية قد انحدرت أصولها من سيدنا ومولانا أمير المؤمنين علي بن أبي طالب كرم الله وجهه وعن أولاده وأحفاده إلى أن وصلت إلى مشايخنا الكرام يداً بيد،

تأسست «أوراد» وأدعية البكتاشية على عقيدة الشيعة الإمامية الإثني عشرية، فهي تبدأ بذكر لله ثم الرسول ثم علي ثم فاطمة ثم الحسن ثم الحسين ثم علي زين العابدين ثم الباقر، وهكذا إلى الإمام الثاني عشر عند الشيعة.

ويحمل مناوئو البكتاشية عليها كونها عقيدة شيعية بالفعل بلبوسات أخرى، وأنها قد انتشرت في تركيا الدولة السنية، وفي مصر كذلك واستمرت بوصفها عقيدة باطنية بالانتشار والنمو طيلة قرون طويلة من أواسط القرن الثامن تقريباً إلى يومنا هذا في القرن الخامس عشر الهجري تحت جناح التصوف. ضريح الحاج بكتاش يزوره آلاف الأتراك منتصف شهر آب/أغسطس من كل عام.

ثمة تمثيلات بصرية كثيرة في تركيا وألبانيا للحاج بكتاش. وغالباً ما يصوَّرُ فيها حاملاً، في آن واحد، الأسد (أو حيواناً كاسراً آخر) والغزالة دليلاً على روح تسامحه الكبير ومؤاخاته بين النقائض، مع تعديلات في التنفيذ هنا وهناك حسب مزاج الرسامين. الصورة (رقم ١٢٧) لملصق مطبوع كتب عليه (حضرة علي، حجي بكتاش ولي)، وهي ذات أهمية قصوى على المستوى المفهومي، لأنها ترينا الالتصاق الحميم بين تعاليم اتجاه معين من الشيعة والطريقة البكتاشية. فقد رُسِم الإمام علي كخلفية للولي البكتاشي، بينما يمكن أن نراه هو نفسه في أعمال أخرى (انظر المقدمة الأولى) كخلفية للإمام علي وابنيه الحسن والحسين. يقع الاحتفاظ بغطاء الرأس بكتاش الذي اُعتبر شكله رمزاً للطريقة البكداشية. وقد رُسم هذا الشكل مراتٍ لكي يُمثل أيضا ضريحاً مؤسلباً بزخارف إسلامية وشبه كتابات كوفية ومسندين في جانبيه.


رقم ١٢٨: رسم. الحاج بكتاش محتضنا أسداً وغزالة. على المدفأة رُكنت صور للأئمة المعروفة عند الشيعة في العراق وإيران. تركيا. فريسك، القرن العشرين.

النموذج الذي نعرضه من التصوير الديني التركي للحاج بكتاش، أكثر براعة من أمثاله في بقع أخرى من العالم الإسلامي (رقم ١٢٨). صورة الإمام علي من الشهرة بحيث لا تحتاج إلى تعليق إضافي لكن صورة الحاج بكتاش التي وقع إنتاجها كثيراً في تركيا هي «واقعية» وتحترم قوانين الرسم. صورة بكتاش هذه غدت في الأوساط البكتاشية والعلوية بروتوتيباً ثابتاً يماثِل بروتوتيب الإمام علي لدى الشيعة. وقد

وقع استنساخه وتكراره بالهيئة عينها باختلافات صغيرة وربما نقول بأساليب وتقنيات وقدرات شخصية متفاوتة. وإذن، يوجد نمطان تصويريان رمزيان لشخصيتين، معروفان على نطاق واسع في الثقافة العلوية في تركيا، بعبارة أخرى فإن مرجعيات قراءة الملصق ثابتة ثقافياً وبديهية. رداء الحاج بكتاش الأحمر ذو بعد رمزي ولسوف يميزه عن غيره من الأولياء عندما يُرْسَم أشخاص آخرون معه في الصورة (انظر أدناه). في أعمال مشابهة يظهر الأسد صُراحاً جوار الغزال، وفي نماذج ثالثة لا يظهر الحيوانان في حضنه بينما يبقى البورتريه من دون تغيير يُذكر. إن دلالة نظر بكتاش ساهماً متوجهاً ببصره نحو الأسفل لا تخفى، فهي دليل على قدراته التأملية الفائقة للعادة وطقسه الروحي الداخلي كامل الثبات. إنه لا يواجه المشاهدين بعينيه لأن رسالته روحانية وليست تبشيرية. لن تظهر هذه النظرة دائما وإنما في هذا البروتوتيب بالضبط.

وحدة الوجود هي المغزى الأساسي للصورة: حجي بكتاش هو (البير) = الولي الأعلى – أو (البيري الاول) في البكتاشية التي عاصرت القزلباشية حيث يلتقيان في النظريات، ويختلفان في العملانيات. بكتاش هو المتصوف الوليّ الذي احتضن الغزال والأسد جنباً إلى جنب، معلناً قدرة الإنسان على الجمع بينهما في نطاق وحدة الوجود. تختلط الطريقة البكتاشية بالقزلباشية. كلمة أخيرة عن القزلباشية إذن[٧]: كانت القزلباشية تسمي (الصوفية) نسبة إلى مؤسسها قطب الأقطاب صفي الدين إسحق الأردبيلي (ت ٧٣٠ هـ) وهو الجد السادس للشاه إسماعيل الصفوي. وقد سميت الطريقة الصفوية بـ (القزلباشية) في عهد الشاه إسماعيل الصفوي حينما التّفت حوله قبائل عدة فألبسهم الطرابيش الحمر فسموا القزلباش و(القزل) هو الأحمر بالتركية، و(الباش) الرأس، أي (ذو الطاقية الحمراء). والقزلباشية فرقة دينية انتشرت في بر الأناضول وتعتبر شيعية المذهب في نظر المسلمين وهي تقارِب كل المقاربة النصيرية في سورية ومن يسمون أنفسهم بالعلوية أي من فرقة علي بن أبي طالب، وبين القزلباشية أكراد وأتراك. ويُذكَر أن صفي الدين القزلباشي كان آذربيجانياً وهو مَن أسس الدولة الصفوية في إيران ثم تحول إلى المذهب الشيعي الجعفري ونشره في إيران في القرن السادس عشر ميلادي[٨].

هناك عمل تصويري موجود في التكية البكتاشية في ديترويت في الولايات المتحدة الأميركية (رقم ١٢٩) نرى فيه الولي بكتاش وسط العمل بجبة حمراء جالساً على صخرة تؤكد «الخوارق» المُعزوَّة إليه. أما الولي راكب الأسد فهو خواجه أحمد Karaja Ahmed[٩] وبيده أفعى يستخدمها كسوط. يجلس الحاج بكتاش على صخرة صماء تعلن أنه الولي الأكثر سطوة من بين جميع الأولياء.

إن حضور الملائكة في السماء يدلّ على وحدة الأيقونية الصوفية والمسيحية. الغريب أننا رأينا ولياً بنغالياً، غازي بير، بالوضعية نفسها: يمتطي نمراً وبيده الأفعى. وثمة منمنمة تركية تقدم ولياً يمتطي أسداً وبيده الأفعى لم ننشرها هنا لأن النسخة التي لدينا غير صالحة للطباعة حيث هي غلاف



رقم ١٢٩: الحاج بكتاش بجبّة حمراء، وولي بكتاشي آخر يمتطي أسداً. عمل موجود في التكية البكتاشية في ديترويت في الولايات المتحدة الأميركية.

لكتاب باللغة التركية (الميثيولوجيا العلوية والتركية Alevi-ve-Bektasi-Mitolojisi لمؤلفه Ertugrul Danik). وهنا براهين جديدة على تنقُّل الحكايات الصوفية وتمثيلاتها البصرية في مختلف أصقاع العالم الإسلامي مع تحويرات وتدخلات محلية.

نذكر أن الجنوب الألباني هو موطن الإسلام المرتبط بـ (البكتاشية). ويمكن القول إن نصف المسلمين في ألبانيا هم من أتباع الطريقة البكتاشية. لا تنتشر الطريقة في الشمال الألباني فإن المسلمين هناك من السنة ويتعايشون مع الأرناؤوط الكاثوليك. لعل هذا العمل هو رؤية ألبانية جنوبية للولي بكتاش وكرامة الأسد كليهما. صار غطاء الرأس مستدقاً من الأعلى. وحاز بكتاش بردائه الأحمر حجماً أكبر من بقية الشخوص. رُسِم الأولياء وسط الطبيعة على خلفية من الجبال والأشجار التي تستعيد ألبانيا إلى الذهن كما لو أنه توكيد على محلية الطريقة.

الإمام علي بن أبي طالب في «منحوتة» ألبانية

امتدت الطريقة البكتاشية إلى البلدان المجاورة ووصلتْ حتى ألبانيا إذن. وفيها لا نعدم تقديم الأولياء مع الأسد في التصاوير الشعبية. ثمة (منحوتة) تستهدي بالطريقة البكتاشية نفسها لتقدّم **عملاً نحتياً للإمام علي بن أبي طالب**. لنقل إنه شيء فائق للعادة ولم نشهد مثيلاً له من قبل في

أيّ مكان من العالم الإسلاميّ بمختلف طوائفه.

يحرّم الشيعة الإثنا عشرية في العراق وإيران تجسيد أئمتهم في إطار عمل منحوت ثلاثيّ الأبعاد (انظر فتوى السيستاني في مكان آخر). وفي القضية نظر: كيف نجيز تصوير الأئمة رسماً ونمنع تصويرهم نحتاً؟ ففي كلتا الحالتين يتعلق الأمر بعملية تمثيل représentation يستوي فيها الرسم والنحت. في النصوص التراثية لم يكن المؤلفون العرب والمسلمون ليفرّقوا جوهرياً بين (المرسوم) و(المنحوت) ويدرجونهما في إطار الممثَّل له. ونحسب أن رأيهم ينطوي على الكثير من الدقة المنهجية.

لا تختلف «الطريقة» في ألبانيا عن قرينتها في تركيا. لكن التصورات البصرية للطريقة في تركيا لم تذهب، على حد علمنا، إلى درجة تقديم نحت للإمام علي بن أبي طالب (رقم ١٣٠). كان النحت مكروهاً في الإسلام أكثر من فن الرسم، كيف إذن توصّل بعض المسلمين البكتاشيين الألبان إلى تقديم منحوتة لإمامٍ وخليفة أساسيّ يحتفظ له جميع المسلمين بمكانة عالية؟ هل حدث هذا بسبب الضغوط التي تعرض لها الإسلام في البلاد؟[١٠] أم بسبب قوة التأثيرات المسيحية الأرثوذكسية والكاثوليكية القادمة من جيرانها؟ أم بسبب تسامح الإسلام الشيعي والعلوي في مسألة التصوير التشخيصي؟. كل ذلك مجتمعاً في يقيننا في آن واحد.



رقم ١٣٠: الولي الحاج بكتاش يمينا والإمام علي بن أبي طالب يسارا. عملان نحتيان في مركز عالم البكتاشية في عاصمة ألبانيا تيرانا Bektashi World Centre وبالألبانية (Kryegjyshata Boterore Bektashiane)

توجد المنحوتة في مدخل بناية (مركز عالم البكتاشية) (بالألبانية (Kryegjyshata Boterore Bektashiane في العاصمة تيرانا.

رغم الطابع الواقعي الذي يسم المنحوتتين، فإن معالجة النحّات بقيت ملتزمة بالملامح الرئيسة فحسب للإبقاء على قداسة الشخصيتين. ثمة

لونان فقط: الأخضر، رمز الإسلام، جوار لون محايد آخر، البيج. احتفظ النحّات بالصورة «المرسومة والمطبوعة» المتداوَلة للإمام علي بوصفها النموذج الأعلى لعمله ثلاثي الأبعاد، غير أنه ألبسه غطاء رأسٍ وعباءةً عربيين. يده على صدره إشارة للإيمان العميق. ألبس الحاج بكتاش ثياباً مختلفة الطابع وغطاء رأسٍ يميّز أساتذة الطريقة فبدا رجل دين محلياً. الحاج بكتاش يبدو أضخم من الإمام علي، وجواره حمامة إشارة لروح التسامح الوجودي التي تسم تعاليمه. اكتفى النحات بالحمامة لأن تقديم الأسد منحوتاً في هذا الموضع سيكون مبالغة وإفراطاً، وسيُقصي العمل النحتيّ لأماكن غير محسوبة العواقب أو أنها ستُذكِّر بأسُوْد الحضارات القديمة. حضوره هنا سيكون غلوّاً جمالياً لا يحتمله عمل مشحون في وضعه الحالي بالغلوّ و«العاميّة» الجمالية (انظر شرحنا للكلمة kitch في مكان سابق) إذا صح التعبير.

على أن الانطباع الذي يخرج به المشاهد هو أن هناك تقليداً مباشراً للأعمال المسيحية، المرسومة منها أو المنحوتة المنصوبة في الكنائس الشرقية. وعلى سبيل المثال فقط ففي الرسم الجداري للسيدة العذراء في كنيسة «الطاهرة الكبرى» (رقم ١٣١)، مدينة الموصل شمال العراق، نستطيع بيسر تمييز نقاط التقاء النمطين التمثيليين، سواء لجهة طريقة رسم العباءة أو لجهة لونها ثم لجهة الوقفة La pause نفسها، وفي النهاية الانطباع العام المتماثِل الذي يَصِلُنا.



رقم ١٣١: رسم جداري للعذراء في كنيسة «الطاهرة الكبرى» في الموصل، شمال العراق.

الهوامش

(١) طبع الآستانة عام ١٣٠٠ هـ، ص٧٩.

(٢) تحقيق: طارق الطنطاوي، مكتبة القرآن، القاهرة.

(٣) د. على وتوت في مقابلة خاصة لملحق أسرة ومجتمع: عقلنة الشعائر الحسينية تتضمن مكاسب للاجتماع السياسي ودعماً للتنوع الاجتماعي في العراق، حاوره ـ توفيق التميمي، جريدة **الصباح البغدادية**.

(٤) مجالس التعزية ومسرحها كما رآها الفرنسي جوبينو في القرن التاسع عشر ت: حسن الشامي، في جريدة **السفير** اللبنانية بتاريخ ٢٩ مارس عام ٢٠٠٢. انظرْ أيضاً الكاتبة الإيرانية فاطمة برجكاني: «المسرح العاشورائي في لبنان جلبه الإيرانيون وبدأ باللغة الفارسية، الأسود والأحمر قطبا الخير والشر» في جريدة السفير الثقافي البيروتية يوم الجمعة ٢٨ آذار/مارس ٢٠٠٨، حيث تورد أنه « في العام ١٩٧١ قام رسّام من النبطيّة برسم مشهد صحراويّ على القماش» من اجل تمثيليات التعزية الحسينية.

(٥) «نور الدين أبي الحسن علي بن يوسف بن جرير اللخمي الشطنوفي (ت عام ٧١٣هـ/ ١٣١٤م): **بهجة الأسرار ومعدن الأنوار في بعض مناقب القطب الرباني**، ترجمة، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢.

(٦) اتحاد كتاب المغرب بمراكش وبلدية سيدي رحال ينظمان ندوة جهوية: «مناقب الزاوية الرحالية التباعية.» يوم السبت ٢٥ شباط/فبراير ٢٠٠٦، عن صحيفة **الحقائق**، الصفحة الثقافية، بتاريخ ٢٠٠٦/١٥/٣.

(٧) يذكَر البعض أن الشيعة القزلباشية ابتدعوا مظاهر إحياءَ ذكرى وفاة ومقتل آل البيت بالممارسات التي نجدها في الوقت الحاضر (مواكب العزاء والبكاء والضرب والممارسات العنيفة المختلفة)، إذ لم تكن معروفة قبل ذلك التاريخ عند الشيعة الأصليين في العراق وفي جبل عامل في لبنان. وآخر تلك البدع هو ما ظهر مؤخراً في العراق وسمي بـ «كلاب الحسين»، حيث يزحف الرجال على الأطراف الأربعة والسلاسل في رقابهم وينادون «يا حسين». ويذكر هذا البعض أن كل تلك المظاهر تعد حالة دخيلة على المذهب الشيعي الجعفري في العراق، ولا يوجد ما يقابلها في التاريخ العراقي. وهو كلام يحتاج إلى مراجعات تاريخية محايدة.

(٨) عن نصرت مردان من موقع ميزوبوتاميا.

(٩) Karaa هكذا مكتوب في المصادر التي بين أيدينا، وهو الخواجة أحمد عطا اليساوي المعروف بـ (بير تركستان) من القرن الثاني عشر. مؤلف كتاب (**ديوان الحكمة**) Hikmetler.

(١٠) سنة ١٩٢٨م قام «أحمد زوغو» بإلغاء تدريس التربية الإسلامية. سنة ١٩٣٩م تعرضت ألبانيا للاحتلال الايطالي الذي عمل على تنصير الألبانيين بكل السبل. سنة ١٩٤٣م أجبر الألمان الطليان على الخروج من ألبانيا. وفي سنة ١٩٤٦م الحكم الشيوعي برئاسة «أنور خوجة»..إلخ.

الرسّامون الشعبيون لصور الإمام علي بن أبي طالب

كيف يتيسّر لنا يا ترى معرفة أسماء أوائل الرسّامين الشعبيين الذين قاموا برسم صور الإمام علي بن أبي طالب؟.

إن مشكلة «مجهولية الفنان L'anonymat» قد شغلتنا في مناسبات أخرى: في الفن الإسلامي بجميع تجلياته التقنية (رسم، خزف، أعمال معدنية وخشبية.. إلخ ما عدا فن الخط)[1]، وها هي تنبثق مرة أخرى في مناسبة التصوير الشعبي الديني في العالم الإسلامي، ويتوجب قول كلمة عنها.

إن غالبية الرسوم التي بين أيدينا مجهولة الهوية ولا نعرف إلا نادراً أسماء منجزيها. فمن جهة لدينا نمط تصويري قديم ثابت لبورتريه الإمام علي، ومن جهة أخرى ثمة إعادة إنتاج أو تقليد لا يكلّ له، لم يجد الرسّامون ضرورة لوضع أسمائهم عليه. في الحالة الأولى لدينا اسم أو اسمان لرسامَيْن اثنين محتملين لذاك البورتريه منذ القرن السادس عشر، وفي الحالة الثانية لدينا إنتاج طباعي كثيف مستعاد بين إيران والعراق وتركيا ولبنان وصولاً إلى الهند لا تحمل توقيعا لفنانٍ محدّد.

فنانو إيران والعراق وتركيا: نماذج

لقد تطوّر ذلك البورتريه رويداً رويداً حتى وصل إلى شكله الذي نعرفه في إيران والعراق وتركيا. وعندما صار «قيمة ثابتة» ثقافياً في عشرينيات القرن العشرين على أقل تقدير، وجدنا مجموعة كبيرة من الرسّامين المحترفين أو شبه المحترفين المعروفين بالأسماء، في إيران خاصة، ممن أدرجه في لوحةٍ مسندية حديثةٍ ذات عناصر عدة وتكوين تشكيليّ جديد أكثر تعقيداً.

من الأعمال التي وقعت بين أيدينا مجموعة من اللوحات للرسام الإيراني سيد عرب (١٨٧٦ ـ ١٩٥٦). وهي منشورة في العدد الأول، السنة التاسعة والسبعون، أول يناير عام ١٩٧١ من مجلة (الهلال) المصرية، وذلك بمناسبة ملف عن (الإسلام والمسرح) ـ جزء خاص بالألوان. ويتضمن ثمانية أعمال لسيد عرب، بما في ذلك صورة الغلاف الثاني من المجلة. لكن الأعمال لا تقدّم صورة للإمام علي بل لأحداث واقعة الطف، وشجاعة القاسم، وموت علي الأكبر الابن البكر للإمام الحسين، والعباس يذهب للفرات بحثا عن الماء، وموت على الأصغر، وشجاعة الحسين يوم واقعة الطف في كربلاء وصورة للعباس على فرسه يخوض في ماء الفرات. ورغم أنها لا تتعلق بالإمام علي فإن البورتريهات المقدّمة للشخصيات المذكورة هي نسخ متشابهة بمقادير متفاوتة مع بورتريه الإمام علي المعروف شعبياً. لا توجد إشارة في المجلة إلى المواد التي نفذت فيها الأعمال ولا أحجامها ولا أماكن وجودها. لكننا نظن أنها أعمال مطبوعة على الورق بسبب احتشادها بالكتابات التوضيحية في مواقع متعددة منها. وهي موقَّعة في أطرافها بالإشارة (رسم سيد عرب). وقد أخطأت المجلة بكتابة اسمه على أنه (سعيد عزب)، لأنها قد تكون ترجمته من مصدر مكتوب بالحرف اللاتيني، فلم يصدِّق المحرِّر أن حرف العين موجود بأسماء العلم الفارسية وإن اسم (عرب) العربي مستحيل الورود أيضاً في الثقافة الفارسية.

وإذا ما استحقت أعمال سيد عرب الذكر هنا فلأنها أعمال تشكيلية تتجاذبها الرغبات أن تكون من الفن الرفيع رغم أنها من الفن الشعبي من الجهات كلها، وتبدو وكأنها رؤية إيرانية لوقائع أخرى ترويها بعض الرسوم الشعبية في المغرب العربي. إن القِدم النسبيّ لهذه الأعمال يمنحها أيضاً أهمية أضافية، لأنها مُنجَزة، من دون شك، قبل تاريخ صدور ذاك العدد من مجلة (الهلال ١٩٧١) بسنوات، وعليها أن تكون إذن من إنتاج سنوات سابقة، خاصة أننا نعرف أن الرسام سيد عرب قد بدأ الرسم في نهاية القرن التاسع عشر، وأنه كان على اتصال مباشر بأوائل الأعمال الشعبية ويستمد من نسغها التشكيلي. ويمكن الافتراض أن سيد عرب قد رسم الإمام علياً نفسه حيث لا شيء يمنعه من ذلك غير أننا لم نعثر بعد على هذا الرسم.

من هو سيد عرب؟. هو سيد حسين أبو الفتح زيدي لطيفي المعروف برسام عرب زاده. ولد عام ١٨٧٦ م. أجداده من العرب الزيدية، من أصول حجازية مهاجِرَة إلى إيران. درس أولاً في تبريز، ثم على يد طاهر بهزاد في مدرسة الصنائع القديمة في طهران الفنونَ ورسمَ المنمنمات والنحت والنقش والتصميم على القاشاني (مثل عمله في مجلس شورى الأمة الإيراني السابق = مجلس شوراي ملي)، ومارس التصوير التاريخي والمنمنماتي والملصق الإعلاني. توفي عام ١٩٥٦م.

رغم أسلوبها القريب من الفنون الشعبية فإن العناصر الواقعية الكثيرة وصحة المنظور الهندسي النسبية في أعمال سيد عرب تمنحها مذاقاً مختلفاً



رقم ١٣٢: من أعمال الرسام الإيراني سيد عرب، منشورة في مجلة (الهلال) عام ١٩٧١.



رقم ١٣٢: من أعمال الرسام الإيراني سيد عرب، منشورة في مجلة (الهلال) عام ١٩٧١.





رقم ١٣٢: أعمال أخرى للرسّام الإيراني سيد عرب، منشورة في مجلة (الهلال) عام ١٩٧١. واقعة الطف وعلي الأكبر

سنذكرهم أدناه من مجايليه) رغم جميع التطورات الحاصلة في دراسة الفن في زمانه، بوصفها شارة للمقدّس وإصراراً على متابعة تقليد غدا ثابتاً ونهائياً في التقاليد التشكيلية والطقوسية اللازمة في رسم أئمة الشيعة وعلى رأسهم الإمام علي. إن براعته في رسم المجاميع البشرية هي متابعة لتقاليد فن المنمنمة الفارسية، بينما رسمه للأزياء والوجوه والمشهد الطبيعي فإن علاقته ضعيفة بفنون فارس، بسبب أصول هذا الفنان العربية ومعرفته الأكيدة بالطبيعة والتواريخ واللباس العربي في أغلب الظن. رسوم سيد عرب سلسلة من الأعمال التوضيحية البانورامية أحياناً، التفصيلية أحياناً أخرى التي تقرّب المشاهِد من روح الواقعة ومجرياتها من أجل إثارة نزعة البطولة والشفقة في روحه، بشكل يستجيب لمتطلبات طقوس مماثِلة مسرحية كانت تقام وما زالت في البلد.

من الرسامين الإيرانيين المتولِّهين برسم ما يعنينا نذكر الفنان حسن إسماعيل زاده. وُلِد عام ١٨٨٤ م في زنجان، آمد. هاجر إلى طهران. ساهم بالعديد من الفعاليات الثقافية والتشكيلية وله العديد من الرسوم في مواقع مختلفة من العاصمة طهران. يبرع في فنون الخط والسبك والرسم والنقش والحفر، ورسم العديد من الأعمال ذات الموضوعات التاريخية الفارسية، وله في وقائع كربلاء العديد من اللوحات المشهورة. ومن بين أعماله «خيمه گاه سيد الشهدا»[٢]، «جنگهاي حضرت علي»، «آتش رفتن سياوش»، «جنگ رستم واشكبوس»، «بهرام وگل اندام» و«جنگ إمام حسين».

أعمال حسن إسماعيل زاده تشدها، من جهة، إلى الفن الشعبي أو فن المنمنمة صلات أكيدة، ومن جهة أخرى رغبة جامحة لتنفيذ تصوير «واقعي» لا يتحقق بالضرورة. وما بين الخياليّ والواقعيّ، وبين المجاميع البشرية العريضة والتفصيلات الهامشية (كأن يرسم الفنان جرة أو قفة جوار شخوصه)، وما بين رسم الخيول والكائنات البشرية ثمة تعبيرات متفاوتة المستوى وأساليب متنوعة، ليست من نسق واحد. يُسمَّى الرسم الدينيّ المَعني بأئمة الشيعة في إيران بما يمكن ترجمته بالرسم المذهبي أو (موضوعات مذهبي) حسب اللغة الفارسية. وهذا يعني أنه ينهل من معتقد معروف وعقيدة سائدة في البلد، ويحتفظ الإمام علي وأبناؤه بمكان بارز في الحماسة التشكيلية المذهبية هذه، ويبرزون على الدوام بالصيغة الجمالية ذاتها تقريباً.

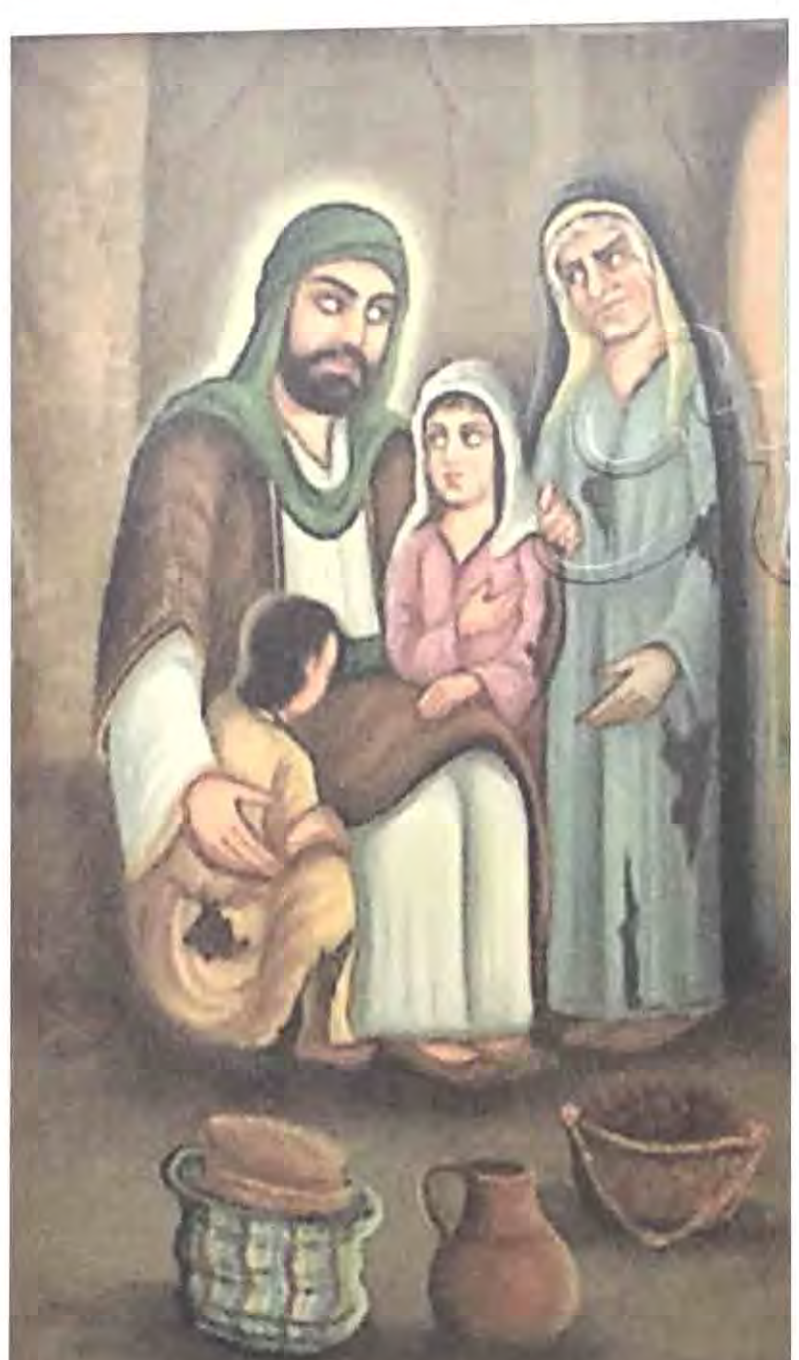
تلعب الكتابة جوار الشخصيات وعلى أطراف الرسم دوراً محورياً. وقد غدت تقليداً ثابتاً في الرسم الديني الشيعي في إيران. يمكن التحقق من ذلك في أعمال حسن إسماعيل زاده كذلك. في عمله عن «واقعة خيبر» (رقم ١٣٣)، ثمة برهان على اختلاط الخياليّ بالواقعيّ، التاريخيّ بالحلميّ حيث ينجز الرسام بالأحرى لوحة أقرب إلى الروح الغرائبي مما هي لشيء آخر: معطيات متنافرة وعناصر مفردة واقعية مقدَّمة على طبق واحد لا يجمعها سوى خيال جامح ينفي عنها واقعيتها. تغدو الشخصيتان، علي بن أبي طالب وخصمه، المحور الفعلي للعمل، حتى أننا نحسب أنهما قد رُسمتا أول الأمر وسط العمل ثم رُسمت حولهما، فيما بعد فقط، جميع العناصر والمفردات الأخرى. ولو



رقم ١٣٣: حسن إسماعيل زاده. واقعة خيبر، الإمام علي يقتل عمرو بن ود العامري.

أننا عزلنا تلك الشخصيتين لحصلنا على عمل لا يختلف جوهرياً عما رأيناه في عمل تونسي سابق عن صراع الإمام علي مع عمرو بن ود، أو عن عمل أبو صبحي التيناوي عن الموضوع نفسه. في هذه الحالة نحن أمام انتقال لتقاليد تصويرية محدَّدة في البلدان الإسلامية وتأثيرات تشكيلية متبادلة تصل حد الاستنساخ من دون تدخل كبير لما هو عقائدي وطائفي البتة.

في الحالة الأخرى، كما في لوحه حسن إسماعيل زاده عن الإمام علي وزوجه وابنيه (رقم ١٣٤، تفصيل) نلتقي بالتقاليد التصويرية الشيعية المقيمة. هكذا تظهر وبتكرار لا يملّ، لقرنين أو ثلاثة من الزمن على الأقل، الوضعيات عينها للإمام علي ولباسه وعائلته، مجتمعة في عمل واحد أو منفردة. ثمة في العمل مسحة تعبيرية ذات طاقة باهتة تستند إلى لغة العيون التي تود استدرار تعاطف المتلقين. من المثير أن نلاحظ أن التلوين باهت ويتساوق مع البهوت التعبيري للنظرات. لم تُرسم طيات الثياب ولا تفاصيل الأيدي بشكل مقنع بسبب نزوع الفنان نحو واقعية لم تستكمل شروطها التقنية والمفهومية، لتبقى فضيلة حسن إسماعيل زاده استفزاز المخيلة واستحثاثها للتفكير بموضوع يشغل بال متلقيه.



رقم ١٣٤: حسن إسماعيل زاده. الإمام علي، الحسن والحسين وفاطمة (تفصيل من لوحة). زيت. ٨٠ × ١٢٠ سنتم.

هناك فنان آخر اهتمّ (بالرسم المذهبي) هو حسين قوللر آغاسي؟، واسمه حسين فرزند علي رضا قوللر آغاسي، ويعتبر في الأوساط الإيرانية أستاذاً في التصوير والنقش والرسم وتصميم القاشاني. رسم الشاهنامه وواقعة كربلاء. يمتاز بالواقعية في رسمه وبدقة رسم الطبيعة خالطاً الحقيقيّ بالمتخيّل. توجد أعماله في الكثير من المتاحف والمجموعات الخاصة في إيران وسواها. ومن أشهر أعماله «نبرد رستم واشكبوس (جنگ هفت لشكر)» عام ١٩٠١ و«رستم وسهراب» عام ١٩٠٣ و«گرفتار شدن خاقان چين به كمند رستم» عام ١٩٠٧ و«مصيبت كربلا» عام ١٩١٢ و«كشته شدن ديو سفيد به دست رستم» عام ١٩١٥. توفي فقيراً في المستشفى عام ١٩٢٦م.



من بين جميع الفنانين الإيرانيين المذكورين يخلط حسين قوللر آغاسي، بين أبطال الشاهنامه وأبطال واقعة الطف، سواء على المستوى الأسلوبي أو (وبالتالي) على صعيد الفكرة التي لا بد أنه يحتفظ بها عن تاريخ إيران السياسي والاجتماعي والثقافي. كأن الشخصيات في أعماله تؤدي مواقف مسرحية تقليدية، الأمر الذي ينزع عنها الحيوية البلاستيكية. شخوص أعماله تكاد تكون جامدة، وأسلوبه لا يختلف عن سابقه لجهة التأرجح بين فن شعبي وفن واقعي (أي حديث).

إن مثال آغاسي ليس مثالاً فريداً بشأن استدعاء بطولات التاريخ الوطني الفارسي الأنتيكي وإسقاطه

على الأبطال المسلمين الرمزيين. إن مثاله يكاد يكون قاعدة عامة بين كثير من المثقفين الإيرانيين حتى من غير المسلمين مثل مؤرخ الفن الإسلامي مليكيان - شيرفاني (Melikian - Chirvani)، من أصول أرمنية. من دون رؤية أعمال آغاسي الأخرى التي صوَّر فيها التاريخ الفارسي القديم، مثل لوحاته العديدة عن رستم وسهراب التي لا مجال لنشرها في كتابنا، فليس من العدالة الكبيرة، ونعترف بذلك، إطلاق بضع جمل عن هذا الاستدعاء الإسقاطي. تحتاج القضية لتحليل يستحق دراسة منفصلة.

في لوحته التي ننشرها (رقم ١٣٥) تُستلهم صورة الحسين بن علي من صورة مشابِهة للإمام علي ظلت حاضرة في تقليد قجاري عريق سبق لنا أن شاهدنا أكثر من نموذج لها. مُشابَهةٌ بالتفاصيل كلها: وضعية الجلوس، اللباس، تعابير الوجه والنظرة الساهمة عينها، رغم أنه يظهر هنا أكثر شباباً ونحافة. في حين تبدو شخصية حبيب بن مظاهر، أحد أصحاب الحسين المخلصين الجالس جواره إلى يمين مسلم بن عقيل، وكأنها منقولة من تقاليد الرسم الصفوي مثل بورتريه العلامة المجلسي الذي قدمناه في المقاربة الثانية (رقم ٤٦).

على أن بحوزتنا الكثير من الأعمال التصويرية الإيرانية الشعبية التي تتحدث عن واقعة الطف، وهي مجهولة المؤلفين مثل العمل المرسوم بألوان زاهية على الزجاج (رقم ١٣٦). وهو يقدِّم موت علي



رقم ١٣٥: حسين قوللر اغاسي: مسلم بن عقيل والعباس أمام الإمام الحسين.
زيت ١١٠،٥ × ١٧١ سنتم. مجموعة «موزه رضا عباسي». طهران.



رقم ١٣٦: موت علي الأكبر، رسم على الزجاج، مؤلف مجهول الهوية. إيران، طهران، النصف الأول من القرن العشرين. الارتفاع ٣٥ سنتم والعرض ٤٥ سنتم. متحف MCEM في مارسيليا. Inv. 2002.103.2.

الأكبر في حضن الإمام الحسين. ومثله العمل (رقم ١٣٧) عن الموضوع نفسه.

هذه الرؤية لعلي الأكبر مُستعادة كثيراً في الرسم الشعبي الإيراني: الحسين المحجّب الوجه تارة ومكشوفه تارة يضع علي الأكبر في حضنه بينما جواد الأخير ينحني عليه تعاطفاً أو يقف قربه. في العمل الزجاجي (رقم ١٣٦) يبدو مخيم أنصار الحسين إلى الخلف بألوان جد مضيئة، ويبدو علي الأكبر وسيماً وسامة تقرِّبه من الجمال الأنثوي كما أوضحنا في مكان سابق. هذا النموذج مثال من نماذج كثيرة كانت تباع في الأسواق الإيرانية في فترة ما، ثم هُجرتْ لصالح أعمال طباعية سهلة التنفيذ وسريعة الانتشار وتستجيب بسرعة لمواسم المناسبات الدينية. إنها مشبعة بالروح الشعبي المسحور بالألوان الساطعة والزخارف والجمال الفتان للشخصيات، وهي موسومة باقتصاد العناصر الأساسية للتكوين. نلاحظ حضور الهالات حول الرؤوس التي تصير تقليداً شبه ثابت في تصوير أئمة الشيعة الأساسيين.

هناك أعمال إيرانية شعبية للإمام العباس لا تفعل سوى تقديم نسخة شيعية من الأيقونات البيزنطية والروسية. ومن هذا الباب فهي أعمال دالة وصريحة على التقليد التام لأصول تصويرية مسيحية

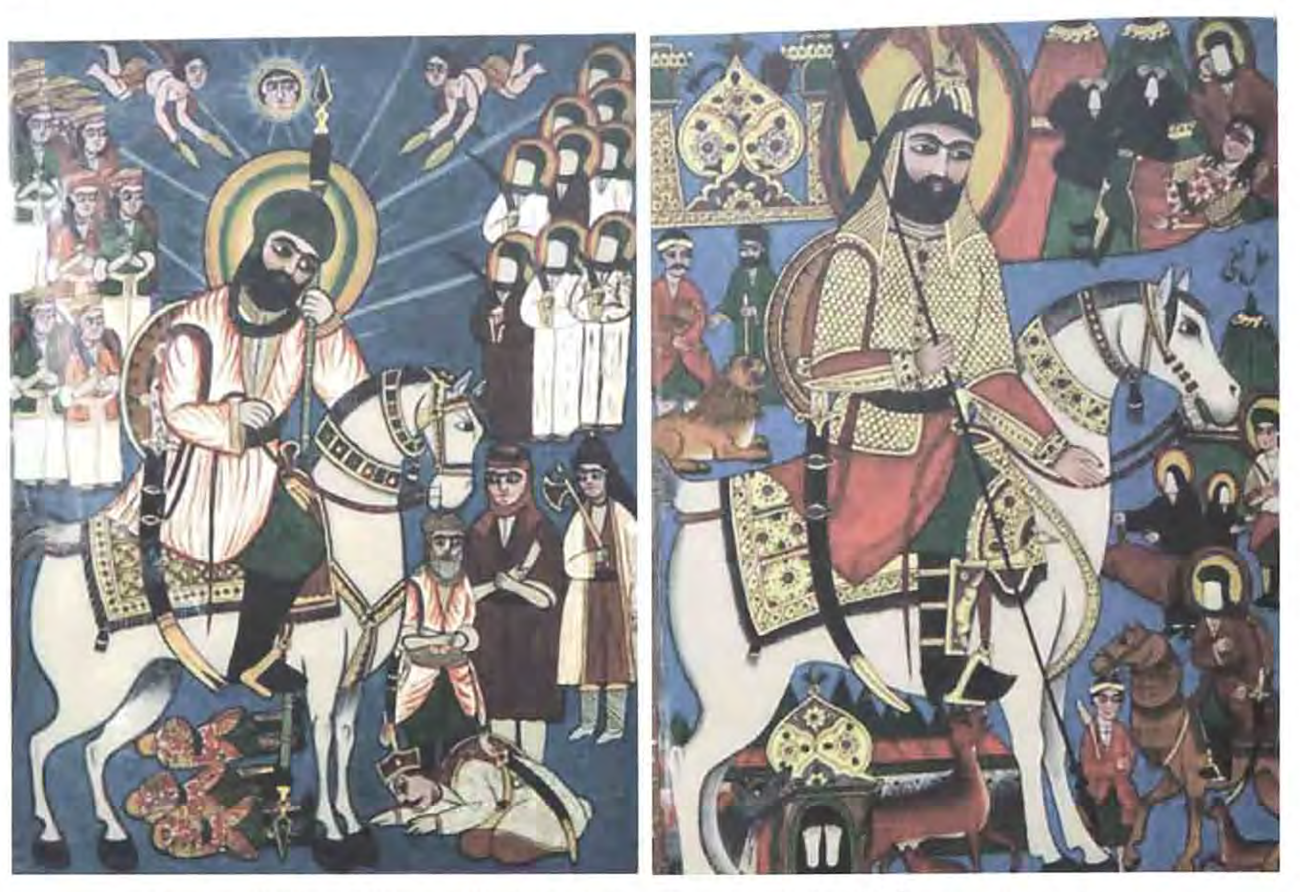


رقم ١٣٧: عمل شعبي مجهول المؤلف يصوّر مقتل علي الأكبر في واقعة الطف. إيران. القرن العشرون.

كانت مخفية وملتبسة في أعمال سابقة (العملان رقم ١٣٨ ورقم ١٣٩).

العباس هنا هو نموذج تصويري واضح لقديسٍ مسيحيّ. كل شيء في هذه الأعمال يحيل إلى مرجعية الأيقونية البيزنطية: الهالة المشدَّد عليها أكثر مما سبق، والملائكة والألوان وأسلوب رسم مجاميع الأئمة الذين استعاضوا عن تجمُّع القديسين ونظرات الشخصية الورعة... إلخ. إننا أمام أيقونة متشيِّعة. العمل (رقم ١٣٨) موقَّع كالتالي (عَمَلُ تقي) بينما لا يحمل الثاني (رقم ١٣٩) توقيعاً لكن أسلوبه هو تماما عمل تقي نفسه. في العمل الأول اختصار لقصة آل البيت وصولاً إلى واقعة الطف: في الزاوية اليمنى العليا الإمام الحسين وهو يستقبل علياً الأكبر الموشك على الشهادة وجواره نسوة يندبن عليه، في الجهة اليسرى العليا ثمة ما قد يكون الإمام علي وجواره الأسد الشهير. في الجانب الأيمن إلى الأسفل نرى ما قد يكون الحسين ثانية في طريقة إلى العراق. أما في العمل الثاني فتظهر شخصية واحدة بزي بدوي بالعقال لعله أحد قتلة الحسين. وقد رأينا شخصيات سلبية ترتدي العقال في أعمال إيرانية شعبية كثيرة أخرى.

أما في العراق فلا نعرف الكثير من فناني التصوير الديني الشعبي رغم أن هذه الممارسة ذات عمر طويل أيضاً. يذكر المعنيون بتاريخ بغداد الحديث، مثل المؤرخ محمود العبطة، أن المصوِّر الشعبي في بغداد بقي مجهولاً. وكانت توجد صور شعبية على جدران البيوت القديمة. يضيف العبطة قائلاً: «وأكثرها يتخذ صورة ورد الجوري و(الجنبد) المحبوبة لابن الشعب أو صورة غزالة أو حمامة، والصورتان تحملان رموزاً أسطورية بغدادية، ومع هذه الصورة الجدارية _ تجاوزاً _ توجد صور مرسومة على أوراق كبيرة يسمونها ورق (المعشر) ملونة بألوان فاتحة أكثرها الأزرق والأصفر والأخضر وتستحضر من أعشاب خاصة، **وهي تصور أشخاصاً تاريخية أو مناقب وخوارق الأولياء**



رسمان إيرانيان. (رقم ١٣٨) من اليمين: توقيع (عَمَل تقي). النصف الثاني من القرن العشرين على الأغلب. (رقم ١٣٩) رسم بالأسلوب ذاته.

والشيوخ، مثالها لقاء الإمام علي مع عمرو بن ود العامري وكيف أن سيف الإمام قد شق ابن ود العامري من خوذته حتى حصانه، ومشاهد من واقعة الطف وشخوص الإمام الحسين والعباس ومعسكراتهم، ومعسكرات جيش أمية. ومثالها صورة تبرز الشيخ عبد القادر وقد جلس أسد ضخم بين يديه، إلخ والرسام الشعبي عندما يرسم الشخصيات الدينية يجعل وجهها بياضاً دون إبراز لحواس الوجه، وإلى هذا فإن المصوِّر البغداديّ الشعبيّ بعد شيوع الزجاج قبل الحرب الأولى وبعدها، أخذ يجسّم الصورة على الزجاج، والى جانب كل ما ذكر فإنه كثيراً ما يصور المشاهد المقدسة في بغداد وكربلاء والنجف كما ويرسم ملامح المناظر المحلية من نخيل أو نهر أو حيوان محلي. إنها تصاوير فولكلورية تحمل صفات الفولكلور ليس فيها من القواعد العامة في التصوير كنظرية المنظور وتناسب الأحجام وما إليها، [لكنها تقدِّم] تجسيماً للتحركات بصورة تدعو إلى الدهشة، ويكاد هذا الفن أن يصاب بالاندثار بعد الحركة الصناعية وكثرة التصاوير والمطبوعات ورخصها، كما أن التصاوير التي تسد حاجة ابن الشعب بجانبها الفولكلوري أخذت تجلب بكثرة من إيران أو الهند أو مصر، بحيث ضيقت الخناق على الفنان البغدادي»[٣]. جميع الأوصاف التي يقدمها محمود العبطة عن تصاوير الإمام علي هي عينها التي رأيناها في هذا الكتاب. لا توجد لدينا الآن نسخ من هذه الأعمال لكن توجد بالطبع طبعات متأخرة كثيرة عنها ما زالت تُنتج اليوم بكثرة في العراق.

منذ القرن الخامس عشر الميلادي يتواتر[٤] ذكر الرسامين في المصادر المصرية والشامية. ففي كتاب شمس الدين السخاوي (١٤٢٨م - ١٤٩٧م) «الضوء اللامع في أعيان القرن التاسع» عن رجالات مصر وبلاد الشام يقع الحديث عن رسّامين عدّة بالمعنى الدقيق لكلمة رسّام، منهم عبد الرحمن بن علي بن محمد الدهّان وشهرته ابن مفتاح وعبد الله بن الحسن المصري المزوق، وعلي بن عبد القادر النقاش (ت ١٤٧٥م) ومحمد بن علي بن عمر المعروف بشمس الدين الدهان من العصر المملوكي، ومحمد ابن محمد بن أحمد المعروف بشمس الدين الرسام (رسام منمنمات مصري كان حياً عام ١٤٨٠م) وغيرهم.

وفي مصادر أخرى ثمة ذكر للرسّامين جواد بن سليمان بن غالب اللخمي (ت ١٣٣٥م) وأحمد بن علي المصري الرسّام (ولد بعد عام ١٣٤٩م وتوفي عام ١٤١٤م في القاهرة)، وفي نهاية القرن الثامن عشر في بلاد الشام اشتهر فاضل بن علي بن عمر الظاهر الزيداني الصفدي (ولد عام ١٧٥٣م) وكانت «**له مهارة كلية في التصوير والنقش وتجسيم البلاد والعباد وله في ذلك العجب العجاب**». وفي أعلام الزركلي يرِدُ اسم محمد بن إسحاق الخوارزمي، شمس الدين (ت ١٤٢٤م): «رسَّام، من فضلاء الحنفية. نزل بمكة، وناب بها عن إمام المقام الحنفي. وتوفي فيها عن نحو ستين عاماً .**كان يرسم صفة الكعبة والمسجد في أوراق ويهديها للهنود وغيرهم**».

وفي «أعيان العصر وأعوان النصر» للصفدي ذكْر لرسّام اسمه عز الدين أخو الحسن بن علي الغزي الذي «كان يعمل بيده عدة صنائع **ويعاني التصوير، ويصنع ذلك، ولم يكن في ذلك مجيداً**، كما جوّد نجارة العود...». وفي الأندلس يذكر ابن سعيد المغربي في كتابه «المغرب في حلى المغرب» اسم أبي جعفر أحمد بن عتيق بن جُرْج المعروف بابن الذهبي «من أعيان بلنسية وإنما عرف بالذهبيّ، لأن جده كان مولعاً بالكَتْب بالذهب **والتصوير به**...»

هذه الأسماء قد تكون من رسّامي المنمنمات الرفيعة أو من الرسّامين الشعبيين. ونحسب أن شطراً منهم كانوا يرسمون أعمالاً شعبية لم يبق لنا منها شيء للأسف العميق. وقد يكون منها تصوير ديني فطري كالذي ندرسه هنا.

بالنسبة لنمط التصوير الذي يعنينا، تزوّدنا مصر ببضعة مؤشرات جديدة. ينقل سعد الخادم في بحثه المنشور في مجلة (المجلة)، عدد سبتمبر عام ١٩٦١: «ورد في تاريخ (العائلة المحمدية) من تأليف يوسف أصاف سنة ١٨٩٠ أن أشهر مصوري اليد وقتذاك في القاهرة هم: **يوسف العكم** ومرسمه بكلوت بك ثم طائفة من الأجانب منهم فورتشيلا ومرسمه بباب الهوا ومانشيني ومرسمه بكلوت بك أيضاً». ويذكر الخادم أيضاً: «ورد بكتاب (دليل وادي النيل)[٥] لعام ١٨٩١ و١٨٩٢

السنة الأولى من تأليف إبراهيم عبد المسيح، أن أشهر المهندسين **والرسامين** في ذلك الوقت هم: إبراهيم سالم بسوق الزلط وبيومى عبد الله بدرب النوبى وحسن البليدى بدرب الملاح وحسن الصولى بشارع الطواشي وحجاج يوسف بباب الشعرية ورزق يحى بسوق الزلط وعباس سعد بالأزبكية ومحمد حسين بدرب الملاح ومتولى سيد أحمد بحارة أبو بكر وهلالي محمد بدرب عبد الخالق [...و] أن هناك بعض لوحات زيتية يرجح أن تكون من إنتاج فنانين مصريين يرجع تاريخهم إلى منتصف القرن التاسع عشر وهي تختلف في أسلوبها عن كافة ما رسمه الأجانب وقتذاك، وفي إحدى هذه اللوحات القديمة رسم الفنان موضوع موكب المحمل محاطاً بالحرس المصري المسلح وبعض رجال الدين وأمير الحج وهو يجتاز صحارى شبه جزيرة العرب في طريقه إلى مكة، وقد عنى الفنان بتصوير وجوه الأشخاص بطريقة تبدو قريبة من بعض رسومنا الشعبية، وتدل طريقة رسم الفنان لدقائق هذا الموضوع على أنه رافق الموكب إلى تلك البلاد التي لا يدخلها إلا المسلمون مما يرجح كونه مصرياً، ومن ملابس الجند يصبح من اليسير أن نكتشف تاريخ إنجاز هذه اللوحة والأرجح أنها رسمت قبل ثورة «عرابي» أي ما بين ١٨٧٠ - ١٨٨٠م». كما يسمّي أول فنانة مصرية هي «نظيمة سليم» التي وُلدتْ عام ١٨٧٨م والتي كانت تمارس فن الخزف وتقنيات الحرق بالأفران «البلدية» ثم تحولت عام ١٨٩١م إلى الرسم تحت إشراف معلمة إيطالية، وقد عالجت التصوير الزيتي والرسم بألوان الباستيل حتى كتابة مقال الخادم عام ١٩٦١م على الأقل حيث كانت تبلغ ثلاثة وثمانين عاماً.


رقم ١٤٠، رسم منشور في كتاب شعبي مطبوع في مصر نهايات القرن التاسع عشر، وقّعه حسن شكيب.

ومعلومات سعد الخادم وقائمة أسمائه ثمينة وتستحق إعادة نشرها في سياقنا الحالي، لأنها تشير إلى وجود حركة تشكيلية جنينية شعبية لا بد أنها أنتجت رسومات الكتب التاريخية والشعبية المصورة المطبوعة في مصر يومها التي وصلت حدّ أن يضع أحد الرسامين توقيعه تحت رسم من رسوم تلك الكتب، هو حسن شكيب المذكور في مكان سابق. إن لرسم حسن شكيب (رقم ١٤٠) علاقة قربى أسلوبية مع واحد على الأقل من تفاصيل صورةٍ شعبيةٍ (رقم ١٤١) لأبي زيد الهلالي وهو يقتل



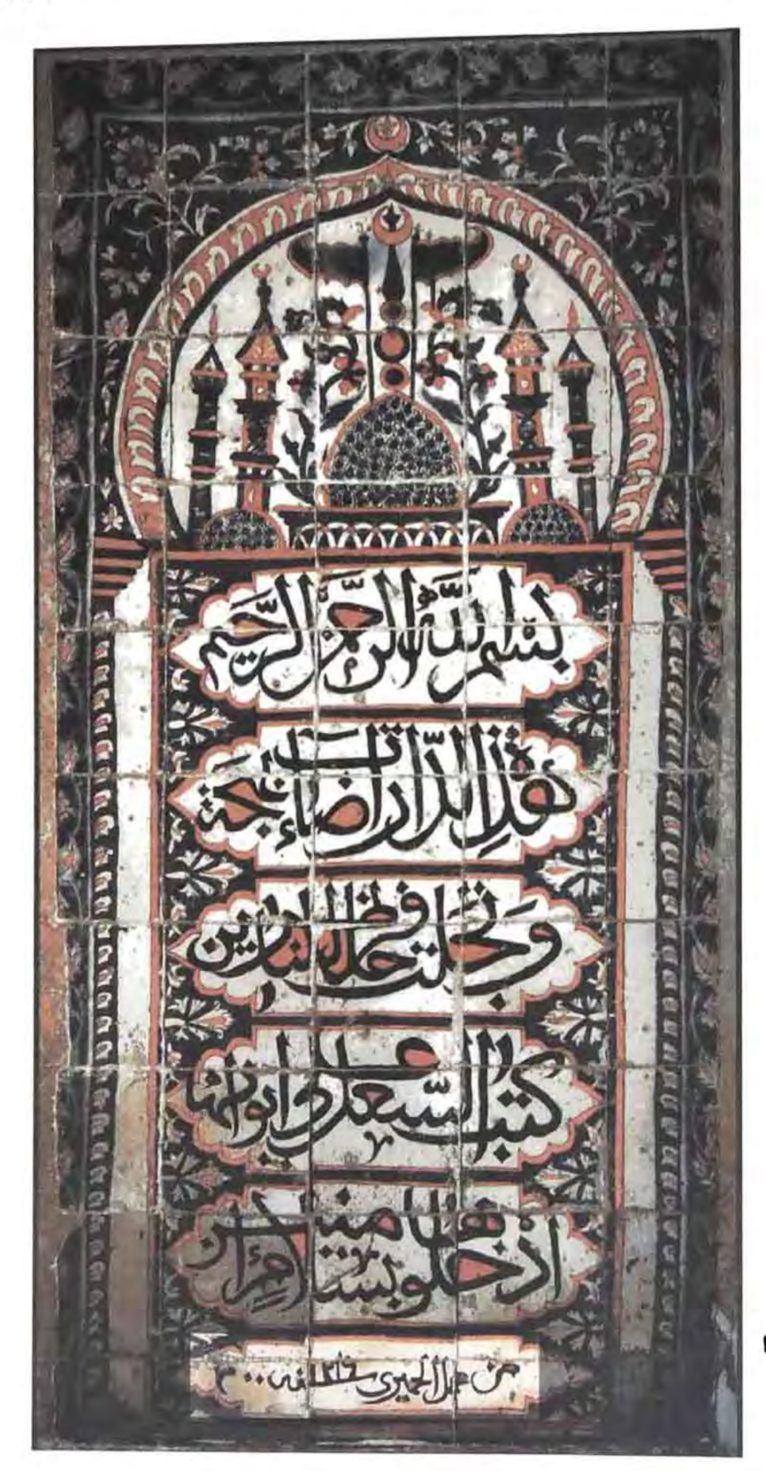
رقم ١٤١، تفصيل من عمل شعبي: أبو زيد الهلالي يقتل خصمه، طباعة على قالب، القاهرة، مصر، القرن العشرون.

خصمه (المقاربة الأولى والرابعة من كتابنا).

تظهر السيدة على الجهة اليسرى في العمل المكرّس لأبي زيد على هودج وهي تراقب البطل يقتل خصمه، وأسلوب رسمها مشابه للرسم الأول من اليمين أعلاه. طريقة رسم القلادة دليل واحد فقط على ذلك من بين دلائل أخرى.

تنتظر الباحثين العرب مهمة ضرورية في جمع التصاوير التوضيحية المطبوعة في الكتب المصرية القديمة المنشورة في القرن التاسع عشر، ودراستها لأنها ستفتح أفقاً جديداً عن بدايات الرسم الشعبي البعيد عن التأثيرات التصويرية الأوروبية المستحدثة في العالم العربي بعد إنشاء معاهدها الفنية (الأولى منها قامت في مصر عام ١٩٠٨م). مهمة ستلقي المزيد من الضوء على الرسم الشعبي الديني نفسه، وقد تكشف عن أسماء مجهولة حتى الآن. بانتظار ذلك لا يسعنا سوى الاسترشاد بمعطيات غير مباشرة والركون إلى الاستنتاجات المنطقية.

ومن الاستدلالات المنطقية التوقيعات التي تحملها بعض الآثار الفنية التي لا تُعنى مباشرة برسم الأبطال الدينيين لكن المهمومة بمواضيع شبيهة بها أو قريبة منها. ففي تونس لدينا الكثير من الأعمال شبه التصويرية التي حملت توقيعات لفنانين كانوا قد عُرفوا بفنون النقش والخط والتزويق والتزيين. وهؤلاء كانوا من الفنانين (الشاملين) إذا صح التعبير، أي الذين يتقنون أكثر من حرفة فنية واحدة، كان الرسم من بينها. ومن بينهم فنانو حي (القلالين) في العاصمة تونس. لدينا أثر فني (رقم ١٤٢) هو عبارة عن لوحة تزيينية من الخزف لم يتردّد الفنان في توقيعها. ترقى اللوحة الخزفية إلى عام ١٨٠١م. وتستهدف الإعلان عن تشييد منزلٍ «كُتب السعد على أبوابه ـ ادخلوها بسلام آمنين» كما يرد في السطرين الرابع والخامس. وقد وضع الخزاف اسمه أسفلها بمستطيل (أجرينا التشديد عليه قليلاً) في السطر الأخير، وكتب: «**من عمل المحمِّري سنة ١٢١٦**» الهجرية، وهو ما



رقم ١٤٢: لوحة من الخزف موقعة أسفلها من طرف الحَمِيْري عام ١٢١٦ الهجري الموافق لعام ١٨٠١ الميلادي.

يعادل سنة ١٨٠١ الميلادية. نلاحظ أن القسم الأعلى من العمل هو رسم تشخيصي لقباب ومآذن وزهور، مما يشير بوضوح إلى أن الحَمِيْري لم يكن محض خزاف أو خطاط فحسب وإنما كان رسّاماً أيضاً على عادة أهل زمانه في إتقان أكثر من حرفة فنية واحدة. وإذا ما استطاع الحَمِيْري أن ينجز رسماً تبسيطياً من النمط الشعبيّ، فمن الممكن الافتراض أنه كان يرسم أشياء أخرى، منها ما كان يهتمّ به الجمهور العريض ويشتريه يومذاك. فرضية من الصعب إقامة برهان نهائي ملموس عليها الآن، لكنها تنسجم مع المنطق الاستدلالي وتطابق فحوى النصوص الأدبية المكتوبة التي غالباً ما أشارت إلى هؤلاء الحرفيين ـ الفنانين.

الهوامش

(١) أنجزنا عنها أطروحة للدكتوراه بالفرنسية في جامعة لوزان السويسرية تحت عنوان (الفن الإسلامي: مقاربة سوسيولوجية عن الفنان مجهول الهوية (L'art islamique; approche sociologique de l'anonymat de l'artiste عام ٢٠٠٣ (٥٠٠ صفحة) تنتظر النشر أو الترجمة.

(٢) فضّلنا ترك أسماء اللوحات باللغة الفارسية من أجل توثيق دقيق، ولأن من السهل علينا أن نكتشف معناها بأنفسنا.

(٣) انظر جريدة **المدى**: عرض لكتاب محمود العبطة «الفولكلور في بغداد» (١٩٦٣) تحت عنوان (مظاهر الفولكلور في الحياة البغدادية)، يوم السبت ٩ سبتمبر ٢٠٠٧.

(٤) نقول يتواتر فحسب وهو يعني أنها كانت موجودة قبل ذلك وإنْ بكمية أقل.

(٥) إبراهيم (أفندي) عبد المسيح: **دليل وادي النيل**، يشتمل على تاريخ القاهرة ولـمَع من تاريخ مصر العتيقة وبولاق وأشهر المساجد والمشاهد وبيان ما اشتملت عليه مصر من النظارات والمدارس والكنائس الخ في سنة ١٨٩١ و ١٨٩٢ م، مط التأليف، عام ١٣٠٩ ص ٤٩٤

تصاوير الإمام علي بوصفها أيقونات منزلية

الأيقونة عمل فني عُرفتْ به، بشكل عام، الكنيسة المسيحية الشرقية. كل أيقونة مهما كان موضوعها تمتلك مرجعيّة ونوعاً من نموذج أوليّ (بروتوتيب prototype) يبرّر حضورها ويحدّد من حينها شكلها التمثيليّ الثابت. وهكذا فإن موديلات الأيقونات المقعّدة موجودة في مرجعيات بصرية صارمة أي أيقونات نمطيّة محدودة بل معدودة يتم وفقها نسخها وإعادة إنتاجها في المدارس الأيقونية في العالم البيزنطي الذي تخرج منه عادةً.

في القرون الوسطى كانت تلك الأيقونات تلعب دور الحامي للمدينة أو الدولة أو العائلة أو بمثابة نصير شخصي يُستحضر في صلاة الشفاء أو الحماية. وهي الشفيع الرئيسي أو الوسيط بين المؤمن والمقدَّس.

الأيقونة هي موضع تبجيل vénération لأنها تُمَوْضِع، بدءاً من نذرها consécration، المؤمنين في «الحضور الحقيقي» لما هو سامٍ وربانيّ وروحيّ. وبالطبع تفرِّق الكنائس البيزنطية واللاتينية بين (عبادة adoration) الأيقونة و(تبجيلها vénération): الله وحده هو المعبود.

لا يتعلق الأمر بصورةٍ image أو برمز symbole فقط إنما أيضاً بأداة تجعل العلاقة مع العالم الروحي فاعلة وحقيقية. عندما يرى المسيحي القديسين في الأيقونة فمن المُفترض أن يحوز على رؤية أكثر اكتمالاً لما يمكن أن يكون عليه الرب، وهذه هي وظيفتها بالضبط.

لكأن الوصف المكثف المستلّ من عدة مقالات عن الأيقونة الذي نبسطه هنا هو استعادة وحديث عن التمثيل البصري المعبّر عن العالم الروحي لدى الشيعة، سواء لجهة النموذج الأوليّ لتصاوير علي والأئمة، أو لطريقة إعادة إنتاجها ونسخها المتكررة، أو لجهة دورها كحام ونصير وشفيع، أو لجهة

تبجيلها وليس عبادتها، أو لجهة كونها تذكيراً للمؤمنين الشيعة بجلالة الله الغائبة عن الباصرة عبر الدلالة المستخلصة من صورة الإمام المُبْصَرَة. إننا دائماً مساقون موضوعياً للمقاربة نفسها.

وكما الأيقونة التي لا توضع في الكنيسة فقط، إنما في المنزل بل في غرفة النوم الشخصية، فإن صورة الإمام علي تُعلَّق في منازل الشيعة في العراق وتركيا وإيران ولبنان وشبه القارة الهندية.

يُذكر أن تقاليد الأيقونات في المنازل المسيحية ترقى إلى الوقت الذي كان القمع فيه على أشدّه ضد المؤمنين المسيحيين الذين مُنعوا من الذهاب إلى أماكن العبادة، فاضطروا للتعبد في بيوتهم بحضور الأيقونات. وهذا التفسير لا يؤوِّل حضور تصاوير علي والأئمة في بيوت الشيعة، ولا تصحّ المقاربة به، رغم أن حضورها في منازلهم له نفس القيمة الدلالية والرمزية والروحية.

ثمة إذن أيقونة شيعية بالمعنى الدقيق للكلمة icône، ولها الوظيفة نفسها: التبجيل وليس العبادة. وثمة إذن الفضاء المشترك للأيقونة في بيوت المسيحيين والشيعة كليهما.

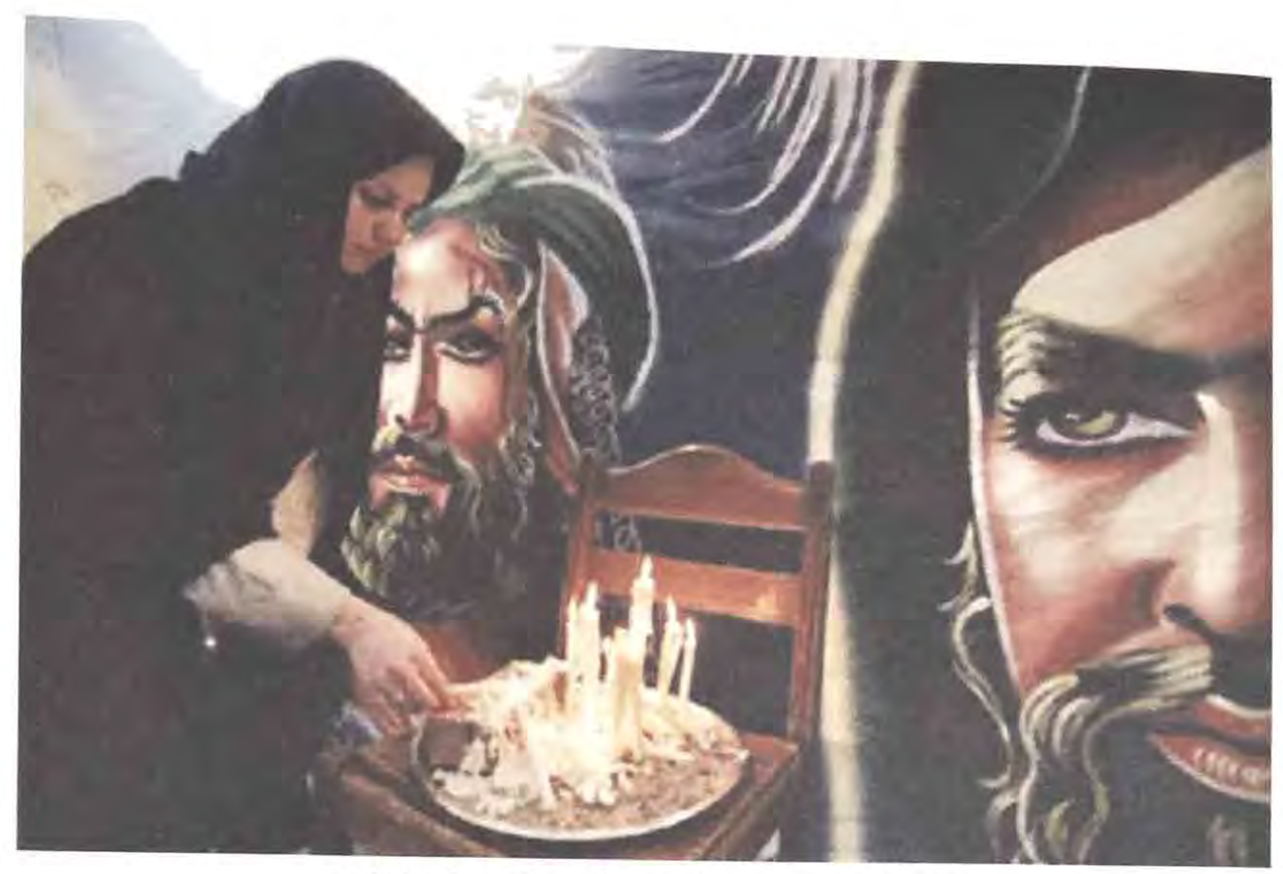
وبالمعنى المجازي المعاصر لكلمة أيقونة أي بوصفها نمطاً تصويرياً ثابتاً محترَماً، غير دينيّ بالضرورة، مكرّراً ومُنمْذجَاً أسلوبياً ودلالياً كما هي صورة مارلين مونرو أو الكوكاكولا في الفن الشعبي الأوروبي، فالأيقونة هي رديف للنموذج المثالي أو الأولي archétype. وبهذه الدلالة بالضبط تستخدم أيضاً لدى الشيعة في العالم العربي وعلويي تركيا.

وبهذه الدلالة كذلك تنمحي عنها صفات الشبه أو الواقعية أو التاريخية (مثلما يمّحي ذلك كله في الأيقونة البيزنطية المقعّدة canonisée) وتندرج في إطار النموذج الثابت المبجّل المكرّر وحده. وكما ثمة تولّه واعٍ أو غير واع بصور أبطال السينما الممثَّل لهم بوضعيات ثابتة فاتنة، ثمة تولّه بتلك الأيقونة من دون كثير من الاعتبارات الأخرى. إنها تحضر لهذا السبب في كل مكان لدى الشيعة: في المنزل والاحتفال الديني (رقم ١٤٣ مثلاً) وفي السيارة وفي محفظة النقود وحمالة المفاتيح.

على أن المنزل ظلّ، منذ وقت بعيد، مكاناً رئيسياً لتصاوير الإمام علي بن أبي طالب.

لا صلاة البتة أمام صور الإمام علي وهي لا تُعبد، لكن لها الحضور الطاغي بحيث إنها ما زالت محفورة في ذاكرة أجيال من الرجال والنساء المتعوِّدين على حضورها في البيت منذ طفولتهم الأولى.

صورة الإمام علي المنزلية الحميمة مشوبة بمشاعر دينية وقداسة. إنها هنا لتبارِك المكانَ وتمنح اليقين. وهي جزء من الأثاث العائلي الفقير والبيوت المتواضعة. وهي ذاتها منقولة من جيل لجيلِ.



رقم ١٤٣: سيدة تشعل الشموع في احتفال ديني. إيران.

الإمام علي حاضر في المنزل بصفته شاهداً على توطن حب آل بيت النبي في قلوب الساكنين، ومدعاة تمسّكهم بهم ورمزاً للانتماء إلى المذهب الشيعي. لم تعد عيباً ولا تعرض سراً، وتعارض التقية. حضورها الأيقوني طاغ ولا يسائله أحد: لقد غدت بداهة في الثقافة البصرية الشيعية، بل في الحياة اليومية العائلية.

في العراق لم يتوقف الشيعة عن تعليق ما سأسميه منذ الآن (أيقونة الإمام علي) لأنها تحوز على كامل الصفات كما التاريخ الطويل الذي تمتلكه أيقونة بيزنطية للسيد المسيح في العالم المسيحي. إن لها الوضعية نفسها في فضاء البيت الشيعيّ والمكانة نفسها في القلوب ولها تاريخ مواز. وهي تطرح جوهرياً علاقة الشيعة بالصورة l'image وعدم تحفظهم منها كونها نسقاً رمزياً وتذكاراً وأداة ضد النسيان. للنمذجة البصرية لبورتريه الإمام علي بن أبي طالب وظائف رمزية وتذكارية واستذكارية في إطار الصراع حامي الوطيس الذي خاضه الشيعة ضد خصومهم طيلة قرون طوال. إنها تشدّ الأزر بالمعنيين العقائدي والسياسي وبجرعات يومية حتى وإن من دون وعي مبرمج بذلك كله.

في المنزل تغدو الألفة مع بورتريه الإمام علي أو أنها قد غدت، خيطاً في نسيج العلاقة المتشابكة بين الوعي الديني الصرف أو المعارض السياسي، الشيعي، والعالم.



رقم ١٤٤. نموذج من صورة الإمام علي في بيت عراقي.



رقم ١٤٥. بورتريه اخر للإمام علي في تركيا يجاوره بورتريه للشيخ بكتاش استشهدنا به سابقا.

وسواء حضرت في المنزل العراقي المتواضع، أو المعبد العلويّ في تركيا جوار صورة الوليّ بكتاش (رقم ١٤٤ و١٤٥)، فإنها تحوز المقام الرمزي الذي لا يُخدش في القلوب.

ظل سوق بيع البورتريه مزدهراً منذ أوائل القرن العشرين في العراق وإيران والبحرين وغيرها (رقم ١٤٦). وقد طُبع بطبعات شعبية وبأحجامٍ مختلفة لكي يستجيب للفضاءات المحتملة جميعاً، وعلى رأسها الحيّز السكني. على أن حجماً يقارب الخمسين سنتمتراً على الثلاثين بقي الأكثر انتشاراً، وهو حجمٌ كبير نسبياً وذو مغزى أكيد. نادراً ما يحوز أحد في العائلة الفقيرة بورتريهاً شخصياً له بهذا الحجم، لأن لا أحدَ يرقى إلى مصاف الإمام. لقد رُسمتْ وبيعتْ صور الإمام علي في المكتبات المجاوِرة لأضرحة أئمة الشيعة وعلى الأرصفة المحاذية لها، للعابرين والزائرين. ونُسَخُها جميعاً لا تختلف إلا بتفاصيل طفيفة وألوان قليلة عن النموذج الأول الافتراضي لصورة الإمام علي بن أبي طالب مثلما لا تختلف كثيراً أيقونات المسيح البانكراتور Christ Pantocrator المتقاربة التنفيذ والملامح.



رقم ١٤٦، بائع صور لأئمة الشيعة في العراق ٢٠٠٧.

لكنها أيضاً رُفعت في المناسبات الدينية والاحتفالات الشيعية بأحجام كبيرة دليلاً على الانخراط في الطقس العام الذي يحترم مَن تمثّله الصورة (رقم ١٤٧). طقسُ رَفْع الصورة مثلما نراه في مناسبة دينية في تركيا العلوية أو جنوب لبنان يذكّرنا ببعض الطقوس المسيحية في إسبانيا أثناء (الأسبوع المقدس La Semaine Sainte) حيث ترتفع صور وأيقونات المسيح والعذراء ومنحوتات صنعها نحاتون إسبان معروفون أمثال خوان دي خوني Juan de Juni وبيدرو بيروكويته Pedro

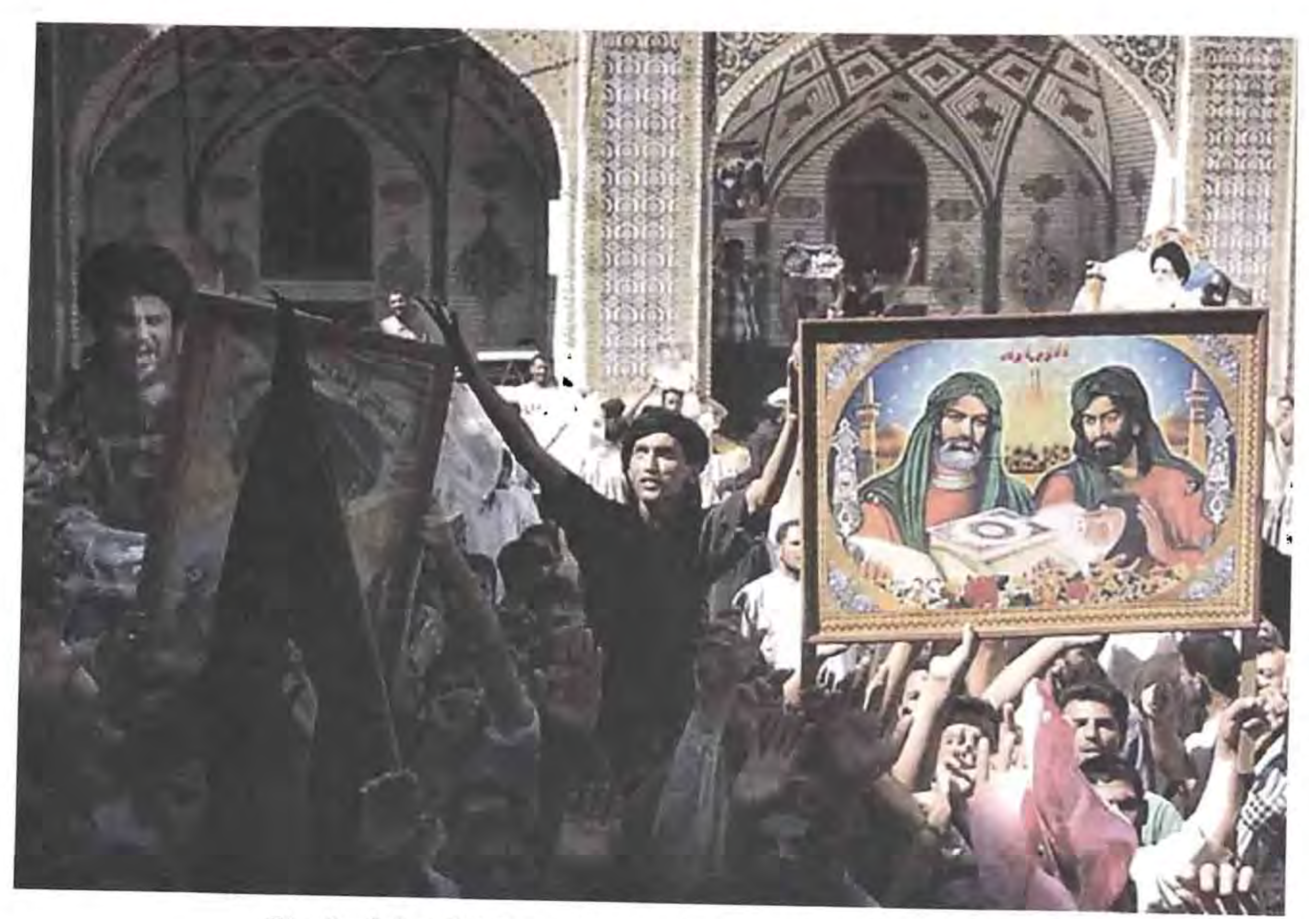


رقم ١٤٧، احتفال ديني في تركيا رُفعت به صور الإمام علي وأئمة آخرين.

Berruguete وجيل دو سيلويه Gil de Siloé، ومثلها في احتفال الأسبوع المقدس في بلدان أميركا اللاتينية. في بعض مقاطعات غواتيمالا فإن الطقوس الأميركية اللاتينية المسيحية أثناء الأسبوع المقدس التي يحضر فيها كل ما هو من طبيعة تمثيلية (représentatif = représentation) من صورةٍ وتمثالٍ ومحاكاة مسرحية، يعيد إلى الذهن بعض طقوس الشيعة المُنتقَدين بسببها بقسوة في العالم الإسلامي غير الشيعي. صور الأئمة وعلى رأسهم علي بن أبي طالب والحسين بن علي لدى الشيعة لديها المقام نفسه في طقوس حضارات أخرى، وهو أمر يُوْجب النظر إلى طقس الصورة لديهم بموضوعية واعتدال.

لقد حضرت صورة الإمام علي في باحات المسجد وساحة الضريح (وليس داخل الضريح في الغالب) بصفتها نوعاً من لافتات ينضوي تحت لوائها المؤمنون (رقم ١٤٨). وقد صارت بصفتها هذه عنصراً لتقوية الحماسة الدينية والتوحّد في برنامج جماعي.

ليس ثمة من إيمان بالصورة نفسها لكن ثمة استحضار لما تستحضر، وفي هذا الشرط المفهومي المحدّد لا تتم الطقوس الشيعية دونها، مثلما مرة أخرى ثمة استحضار لما تستحضر أيقونات السيد المسيح في احتفالات الأسبوع المقدس الإسبانية والأميركية اللاتينية التي لا يستكمل معنى الأسبوع من دون التمثيلات البصرية الصارخة فيها. لم يستطع حتى مثقفون علمانيون في العالم العربي فهم



رقم ١٤٨: احتفال ديني شيعي في أحد الأضرحة الشيعية في العراق.

حضور الصورة القوي لدى الشيعة لوقت طويل، لأنهم متشبعون على ما يبدو بإرث ديني صرف، وبعضهم بوعي طائفي لا واعٍ. لذا سيسامح البعض حضور صور الممثلين والمغنيات حتى في المحفظات الشخصية، ولكنهم غير مرنين أمام صورة الإمام علي واستخداماتها. إننا نشير إلى هذه المفارقة لأنها تشير إلى قضيتين متلازمتين: الأولى تقع في أن حضور صور الأئمة والأولياء الصالحين هو حضور ثابت في الثقافات الشعبية الإسلامية (وغير الشعبية)، والثانية تقع في المعنى الممنوح لذلك الحضور وطريقة تأويله من طرف الأنصار والخصوم. وهنا نرى أن التنازع لا يقع اليوم على الصورة نفسها بل على المنطلقات العقائدية والمفهومية والطائفية المتعلقة بها. لم يجد الشيعة تناقضاً صارخاً بين تبجيل المغزى الكامن في صورة إمام من أئمتهم وبين رفعها على جدار غرفة الاستقبال أو في باحة الضريح. وجدوا في ذلك تعزية لهم وإصراراً وتحدياً لمنتقدي مذهبهم دون غلو أيقوني ذاهب نحو تمجيد الصورة بحد ذاتها أو من أجل أيقونيتها المحض الواهمة. التشديد على هاتين القضيتين يساعد في فهم أسباب الإلحاح على الصور في الضمير الشيعي منذ وقت بعيد.

في بعض الحالات يحضر هذا البورتريه الافتراضي للإمام علي بن أبي طالب في أماكن غير متوقعة البتة للأسباب المشروحة في السطور القلائل أعلاه، كأن نجدها معلقة في ورشة عمل بين مفاتيح الصمّامات و(البراغي).



رقم ١٤٩: صورة الإمام علي بن أبي طالب بين مفاتيح ورشة عمل، إيران ٢٠٠٧.

ثمة قراءة سيميائية ممكنة للصورة (رقم ١٤٩) الملتقطة في مكان ما من إيران عام ٢٠٠٧م، بصفتها شاهداً على أن الإيمان بالصورة ـ الأيقونة لا حدود له. مقامها هنا مقام التميمة بالضبط أو الشفيع كما قد يقول مؤمن مسيحي عن أيقونته. فهي في ورشة العمل تعلن عن وظيفتها بصفتها حامياً وشفيعاً ومنقذاً وجالباً للفأل السعيد كما كان ابن أبي الحديد يقول. إن التفارقات المعلنة دالة سيميائياً ومفيدة كدرسٍ جديدٍ في هذا الكتاب:

بين المادي الصارم بلاستيكياً (المفاتيح) والصورة المرنة، بين الوظيفيّ المنفعيّ والروحيّ، بين تماثل المفاتيح الهندسي أمام الشكل الدائريّ للبورتريه، بين معدنية المفاتيح وهشاشة ورقة الصورة، بين اللون الموحّد للمفاتيح والألوان المتعدّدة للصورة، ثم بين وظائف المفاتيح ووظائف هذا البورتريه، تفارقات لا تخفى على البصيرة وتمنح لوجود هذا البورتريه وسط المفاتيح الباردة معنى يماثِل وجوده في المنازل التي تعلّقها في غرف الاستقبال.

الحِلْيَة الشيعية

بعض المصادر تصِفُ تصوير الإمام علي بالحِلية الشيعية medallion chiite لتقريب فكرة وجود تصوير مخصوص بالشيعة من الأنماط التصويرية الأوروبية المعروفة كالحِليَة medallion التي قلنا بشأنها كلمة في مقدمة سابقة. وهنا نحن (رقم ١٥٠) أمام عمل يتكوّن من ورقتين تُطويان ويُحتفظ بهما في الجيب أو في مكان غير مرئي للعموم، وقد يُوصف العمل لذلك بالحميمية والشخصية وذي الطابع التعويذي. إن طبيعته «الفقيرة» تقرِّبه من أيقونية محمولة في محفظة النقود أو في مكان شخصي مماثِل. فقير بطباعته وأحد جوانبه مزيَّن، بطريقة «شعبية»، بالزهور، الرديف الغامض للطبيعة وللجمال البريء. ومما يزيد من فقره وشعبيته أن الكتابة «لا فتى إلا علي ولا سيف إلا ذو الفقار» مكتوبة بخط اليد وبأسلوبٍ يتأرجح بين الإتقان والعاديّة. الثقوب أعلى العمل، وسط الورقتين، تُظْهِرُ أنه كان معلقاً على جدار، متنازلاً في نهاية المطاف عن مكانه الأصلي.

ها هو رديف واضح وصريح للقلادات والميداليات médaille ذات المواضيع الدينية المسيحية التي تعلق في الرقبة مثلاً وهي تحمل بورتريهات للسيد المسيح أو لمريم العذراء. من الواجب القول إن الميداليا (تُترجم في العربية وسام، ج أوسمة) تُصْنع غالباً من المعدن أو من الأحجار الكريمة أو من المينا. وكانت تُمنَحُ في الأصل لمن قام بخدمات للدولة ثم تعدّدت وظائفها لتصل إلى الحقل



رقم ١٥٠: حلية شيعية medallion chiite حسب وصف أحد المصادر.

الرياضي، وكلها رسمية. ومنها غير رسمية مثل ما يُباع قرب المواقع الدينية في أوروبا مثل الميداليا (رقم ١٥١) المسمّاة «الميداليا الإعجازية Médaille Miraculeuse» وتمثل معجزة ظهور السيدة مريم المطهّرة في مصلى شارع باك la Chapelle de la rue du Bac في باريس عام ١٨٣٠، ويحمل اليوم الآلاف من المؤمنين الكاثوليكيين هذه الميداليا.



رقم ١٥١: الميدالية الإعجازية Médaille Miraculeuse
وتمثل معجزة ظهور السيدة مريم.

متعالقات بصرية

من أجل الخروج بنتائج دقيقة ولكي تستكمل لوحة الموضوع، علينا العروج إلى عناصر بصرية أخرى تتعلق به، من قريب أحياناً ومن بعيد أحياناً. عناصر إضافية تعزز الفرضيات الرئيسية للعمل.

١ ـ السيف ذو الفقار في منمنمة إسماعيلية:

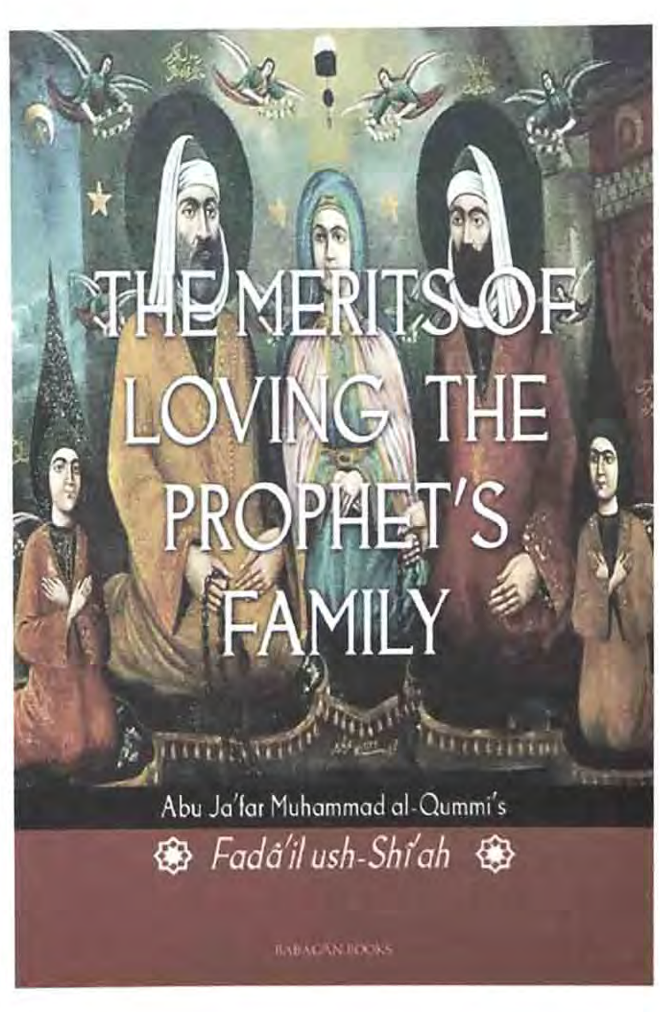
مخطوطة مؤرخة ما بين ١٨١٩ ـ ١٨٢٣م نسختْ في (سورات، كجرات) على يد نسّاخ متعددين. هذه المخطوطة هي الأكثر تزييناً في مجموعةٍ يحتفظ بها معهد الدراسات الإسماعيلية في لندن. على



الصفحة ٣٠٨ أدخلت «الشهادة» باللغة العربية في دائرة مزخرفة محاطة بأدعية لله ومحمد والإمام علي وفاطمة والحسن والحسين. الصفحة ٣٠٩ تكشف عن نص «نادِ علياً» وهي دعاء يخاطب الإمام علياً، بينما استخدم الحبر الأحمر والأسود لرسم ذي الفقار سيف الإمام علي ذي الشفرتين. والنص بالعربية: «يا الله يا علي، لا فتى إلا علي لا سيف ...» و«نادِ علياً». جزء من الزخرف تالف.

سُمّي سيف علي بن أبي طالب بذي الفقار، حسب بعض المؤرخين، لأنه كان في وسطه خطة في طوله مشبهة بفقار الظهر. وزعم الأصمعي أنه كان فيه ثماني عشرة فقرة. وفي «تاريخ أبي يعقوب» كان طوله سبعة أشبار وعرضه شبر وفي وسطه كالفقار.

٢ ـ عملان نادران بالأسلوب القجاري عن الإمام علي بن أبي طالب:





هذان العملان من العالم الإسلامي غير العربيّ. الأول يميناً هو غلاف لكتاب بالإنكليزية عنوانه (The Merits of Loving The Prophet's Family) «فضائل محبة آل بيت النبي» لأبي جعفر محمد القمي أو الشيخ الصدوق (منشورات Baracan Books ٢٠٠٧). والثاني ملصق لجماعة إسماعيلية من أفغانستان.

أصدرت الكتاب جماعة علوية بكتاشية ويحمل صورة (للخمسة الطيبين). بورتريه الإمام على الغلاف هو نسخة من البورتريه القجاري الذي حللنا سابقاً منمنمتين يتضمنانه (نسخة قجارية من كتاب «خاوران نامه» "Khavarannama": سلمان الفارسي خلف النبي وعلي بن أبي طالب مع ذي الفقار»، و«فتح مكة: النبي محمد والإمام علي»). وما يميّزه، إضافة إلى طبيعة الجلسة، هو غطاء الرأس المتميز والعينان الصغيرتان مقارنة بالعينين الواسعتين الساهمتين للبورتريه الشيعي اللاحق في إيران والعراق.

في الملصق الإسماعيلي المجاور يحمل الإمام ملامح البورتريه ذا الأصول القجارية نفسها. وُضع الإمام علي بن أبي طالب في أعلى العمل محاطاً بهالات مزدوجة وهو يطوي سيفه ذا الفقار كما هو مألوف في الأعمال الشائعة. عمامة الإمام وثيابه مرسومة بالأخضر لون الإسلام. الطفل هو ذاته الرجل الناضج (أظنه ملك أفغانستان السابق)، ومن الإمام تمتد لكليهما أشعة دليلاً على انتسابهما إليه.

٣ ــ دير مار بهنام في الموصل والتقاليد الأيقونية المشتركة:

لصور القديسين في دير مار بهنام في مدينة الموصل شمال العراق، مقام مُحْترَم حيث يؤدي المؤمنون شعائرهم تحت رعايتها.

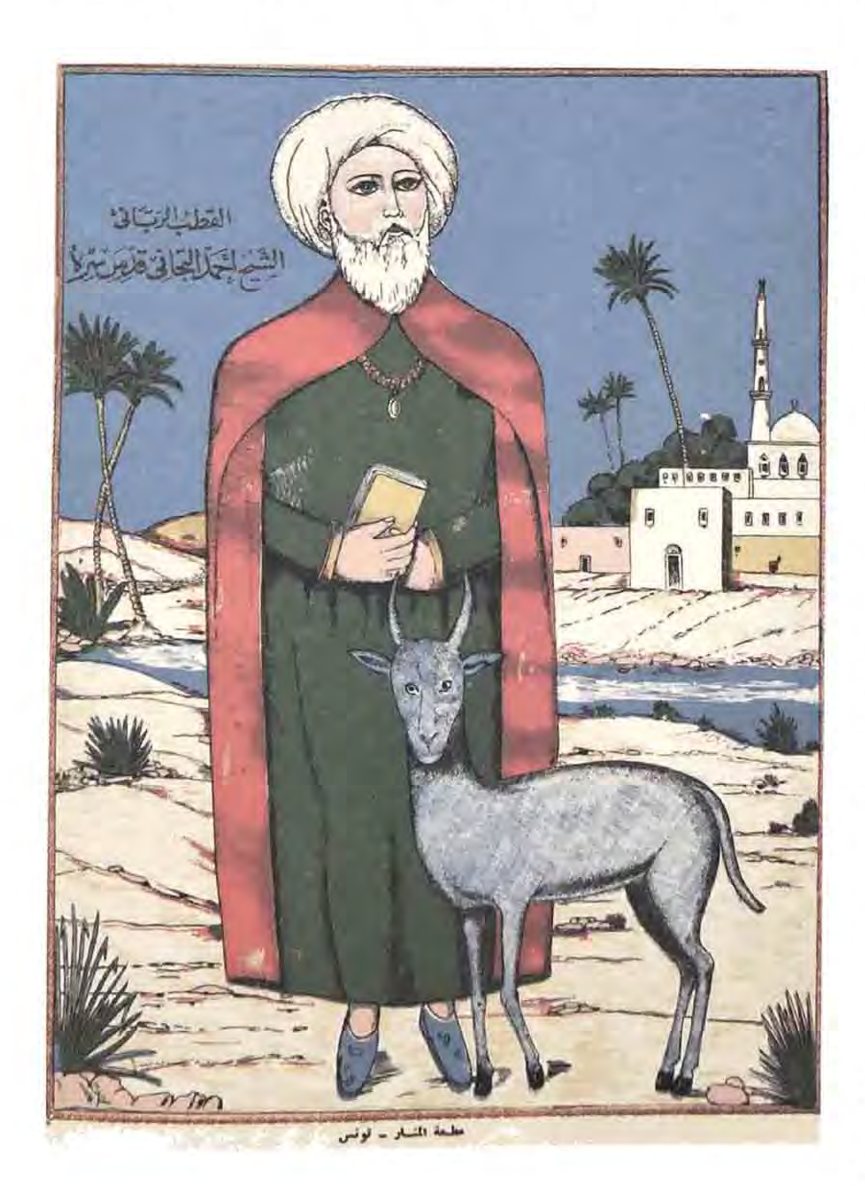


يبدو أن ما نراه على حائط الدير ليس سوى صورة مطبوعة في غالب الاحتمالات ويوجد مثلها في الأديرة والكنائس الشرقية. إن وضعية الصورة في الفضاء ووضعها في إطار خشبي وتكوينها composition بل وألوانها تستحضر التمثيلات البصرية المرفوعة في منازل الشيعة. أوصل التعايش لقرون طوال بين الأديان والمذاهب في العراق، على سبيل المثال، إلى تفاهم عميق على كل صعيد بما في ذلك الصعيد الأيقوني، خلافاً لما يود مشعلو الفتن قوله، حيث التأثرات متبادَلة رغم اختلاف موضوعاتها ومعتقداتها. العائلة المقدّسة في

صورة دير مار بهنام بخلفياتها وتلوينها لا تختلف كثيراً عن موضوعات وألوان وروح تصاوير شيعية كثيرة واسعة الانتشار. لا تتم البتة الصلاة أمام صورة من الصور لدى الشيعة بينما تتم لدى الطائفة المسيحية لكن ليس لعبادتها كما هو معروف بل للتذكير بالرب عبر ما يمثله القديسون من مكانة سامية. إن فتنة الصورة طاغية في كلتا الحالتين ورمزية بالأحرى. تظل رمزية من هذا القبيل قائمة في مواقف وممارسات منتقدي الأيقونات من المسلمين القدامى والمعاصرين كما منتقدي التصاوير التي يرفعها الشيعة. إن قراءة متمعنة للإرث العربي المتعلق بالصورة بالتوازي مع الحضور الرمزي المعاصر الأكيد لها (على الأقل في رفع بورتريهات الملوك والرؤساء العرب في دوائر الدولة) يؤكدان وجود مقام رمزي للصورة في مكان ما في الوعي القديم والحديث.

٤ ــ الشيخ أحمد التيجاني في عمل شعبي تونسي بصفته الإمام الرضا:

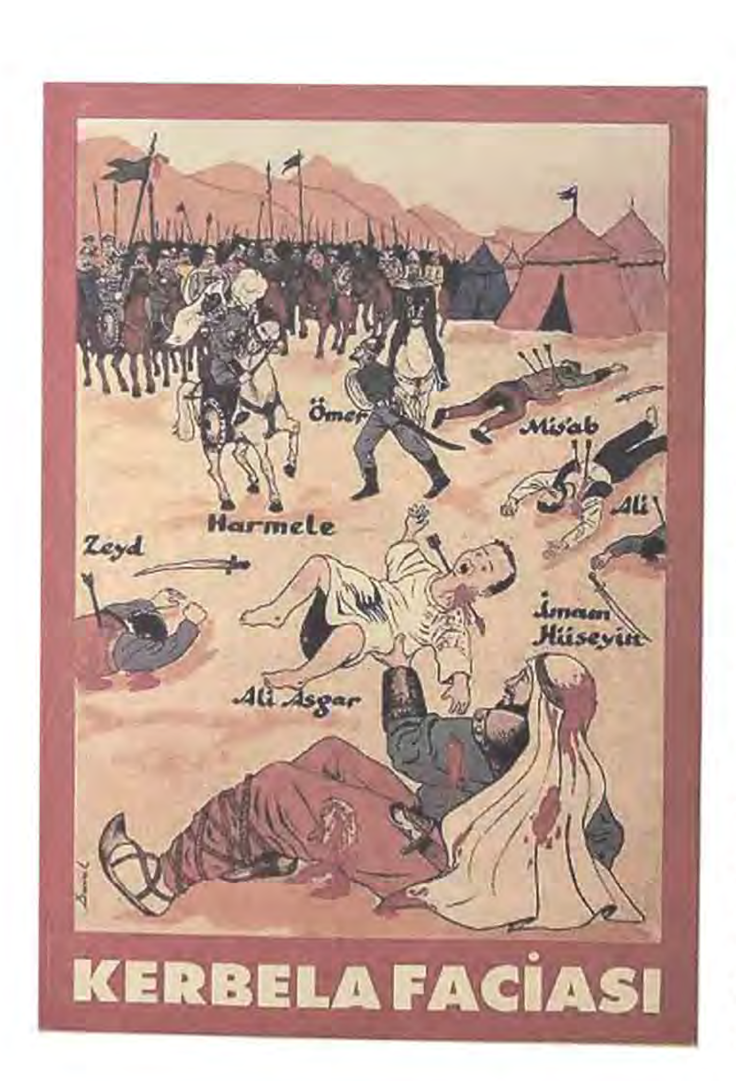
في التمثيلات البصرية لدى بعض السنة، المتصوفة خاصة، يوجد لدينا من جديد ترحيل لصور الإمام الرضا، الملقب بالضامن ثامن أئمة الشيعة. الصورة هي لـ«القطب الرباني الشيخ أحمد التيجاني قدس سره» حسب التعليق الموضوع إلى جهتها اليسرى. والعمل مطبوع على الورق بالألوان في مطبعة المنار في تونس (مجموعة شخصية للمؤلف مهداة له من قبل الشاعر خالد النجار). لقد رأينا في أحد فصول الكتاب عملاً يصوّر الإمام الرضا إلى جوار حيوانات متعدّدة أبرزها الغزال (رقم ٨٥) وذكرنا السبب الذي دعا رسّام الصورة لوضعها إلى جواره. هنا نتلمس الفكرة نفسها المعلَنة بالتكوين composition نفسه. وهذا ليس من باب المصادفات الخلاقة إنما من باب الترحيل المقصود.



والتيجاني هو زعيم الطريقة التيجانية: أبو العباس أحمد بن

محمد بن المختار ابن أحمد بن محمد سالم التيجاني. عاش ما بين السنوات (١١٥٠ ـ ١٢٣٠هـ) (١٧٣٧ ـ ١٨١٥م). ولد في قرية عين ماضي من قرى الصحراء بالجزائر حاليًا. حفظ القرآن الكريم ودرس شيئاً من الخليل والعلوم الشرعية، ارتحل متنقلاً بين فاس وتلمسان وتونس والقاهرة ومكة والمدينة ووهران. أنشأ طريقته عام (١١٩٦هـ) في قرية أبي سمغون وصارت فاس المركز الأول لهذه الطريقة، ومنها تخرج الدعوة لتنتشر في أفريقيا بعامة. أبرز آثاره التي خلّفها زاويته التيجانية في فاس، وكتابه «جواهر المعاني وبلوغ الأماني في فيض سيدي أبي العباس التيجاني» الذي قام بجمعه تلميذه علي حرازم. يذكر أحمد التيجاني أنه قد التقى النبي مباشرة وأنه قد كلمه مشافهة. ويذكر أصحاب طريقته بأنه خاتم الأولياء مثلما أن النبي خاتم الأنبياء. وينسب إليه قوله (من رآني دخل الجنة).

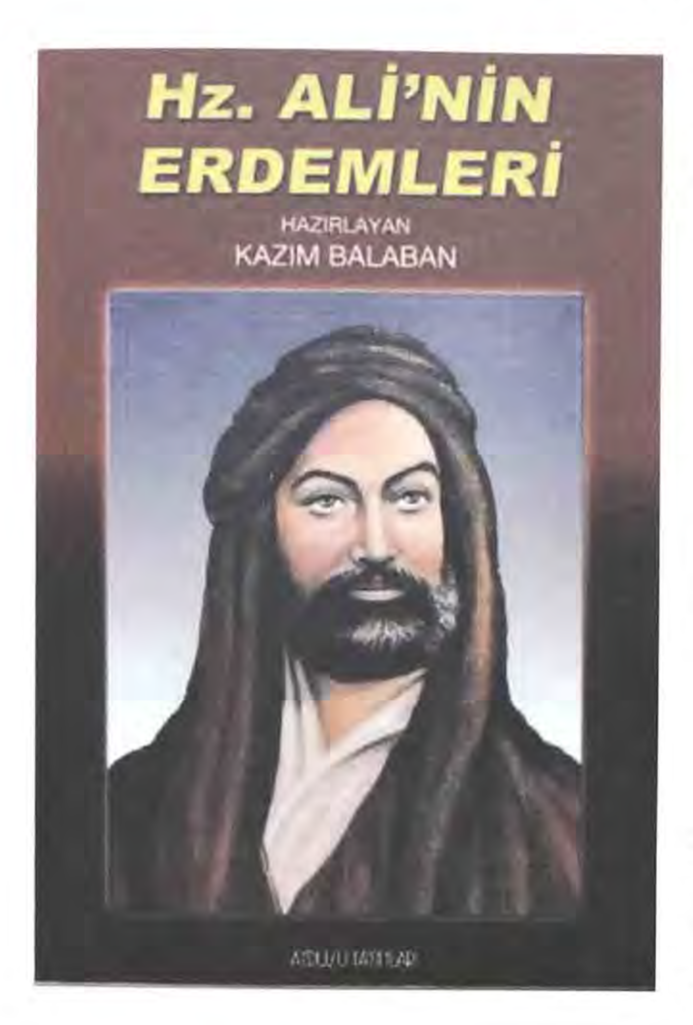
٥ ـ رؤية تصويرية تركية لواقعة الطف:



ملصق تركي لفاجعة كربلاء (بالتركية: Kerbela Faciasi) يقدّم تصوراً بصرياً متخيَّلاً، لا عراقياً ولا إيرانياً تماماً. في المستوى الأول الإمام الحسين يرفع الطفل القتيل علي الأصغر. الرجل الذي يمتطي حصاناً هو (حرملة) أكثر الشخصيات دموية بين صفوف جيش يزيد بن معاوية وأشدهم في تقتيل آل الحسين في تلك المعركة. هناك شخصيات أخرى مشار إليها بالكتابة جوارهم (زيد، علي، مصعب، عمر). يُشابِه الرسم لقطة سينمائية متكوِّنة من مستويات ثلاثة حيث جيش الأمويين الجرار متراصّ في المستوى الثالث وقد احتل مخيم الحسين بعدما فتك بأنصاره القلائل. يرفع الحسين الطفل بطريقة استعراضية دراماتيكية وقد تلوثت ثيابه بالدماء. الجبال التي تشكل خلفية المشهد هي خطأ جغرافي من طرف الرسام حيث لا جبال في السهل القريب من الفرات الذي جرت به المعركة. هنا يتقدم الحسين بعقال عربي نادراً ما نراه في التمثيلات الإيرانية والتركية. الملصق يخرج من تاريخ طويل سبقه في تقديم أنموذج الإمام علي بطلاً.

٦ ــ نموذجان قديمان من صور الإمام علي بن أبي طالب:

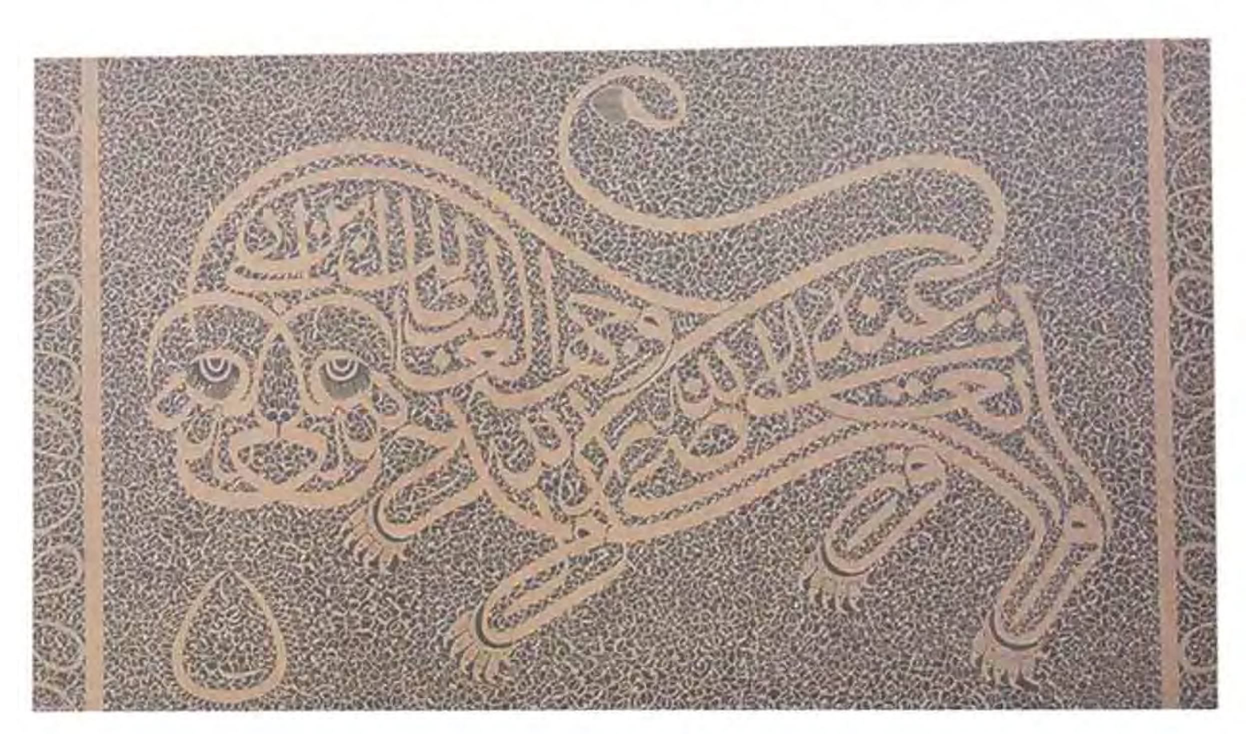


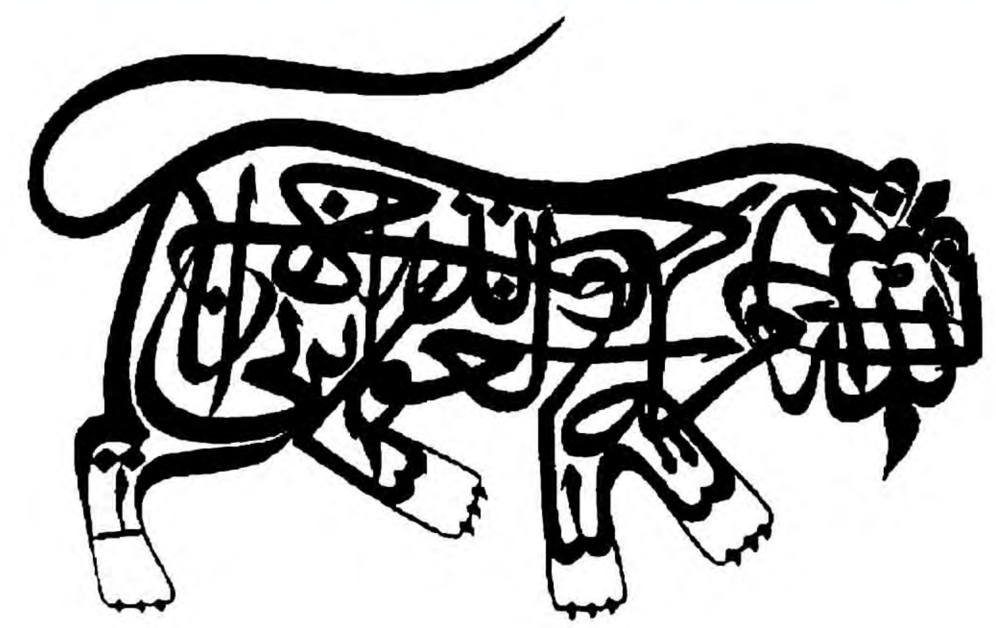


نموذجان قديمان لبورتريه الإمام علي موسومان بنزعة فطرية. الأول يميناً بالأسود والأبيض، إيراني حسب الكتابة في الزاوية اليسرى منه: «قم، جموري إسلامي إيران، ١٣٩٩ [هـ]» = ١٩٧٩م. والثاني يساراً غلافٌ بالألوان لكتابٍ تركي عنوانه (Hz. Ali'nin Erdemleri). والمختصر التركي (.Hz) يعني حضرة. الأول منهما ينقل البورتريه الشهير بخطوط عامة ولعله نسخة طبق الأصل بالأسود والأبيض عن عمل طباعي ملوّن قد يكون العمل المجاور لا غير. إنه محتشد بالكتابات والرموز البصرية. نقرأ بالعربية (صلوات على محمد وآل محمد. خليفة بلا فصل. إمام المؤمنين علي بن أبي طالب عليه السلام. حامل سيف الذو [هكذا] فقار) وبالفارسية جُمَلاً لم نفهم منها سوى (شير خدا) أي «أسد الله». ومن الرموز البصرية: السيف ذو الفقار، كف فاطمة (يسمّى في المغرب العربي خمسة وخميس) محاطا بسيفين، الأسد وفوقه سيف آخر. تستدعي طريقة رسم الأسد على الفور العلم الوطني الإيراني السابق على الثورة الإسلامية الإيرانية عام ١٩٧٩ الذي كان يحمل أسداً بوجهٍ آدمي وبيده السيف الشهير بينما الشمس تشكل خلفية له. لقد (رُسِم) هذا الأسد نفسه بالخط العربي مرات كثيرة رمزاً لعلي بن أبي طالب. العمل يجمع في آن واحد أكثر من رمز ديني وشعبي موضوعة كلها بطريقة اعتباطية من دون منطق أو تصوّر بصري، كأن رموزه وحدها كافية

للتدليل على مرجعياته العقائدية ومصادرها البصرية المحفورة في الذاكرة الشعبية. وإننا لنحسب أن أوائل بورتريهات الإمام علي التي لم تصل إلينا كانت مرسومة على هذه الشاكلة، وأنها قد لُوِّنت فيما بعد بطريقة أولية أيضاً. أوائل البورتريهات الملوّنة للإمام علي التي رآها مؤلف هذا العمل في طفولته تشابه بورتريه غلاف الكتاب التركي.

٧ ـ الأسد المرسوم بالخط العربي رمزاً للإمام علي بن أبي طالب:





هنا مثالان للأسد (المرسوم) بالخط العربي رمزاً للإمام علي. وقد سبق لنا أن رأينا في ثنايا الكتاب مثالين آخرين منها. الأول يميناً باللون البُني هو الإمام علي عند الإسماعيلية. والثاني يسارا هو أسد المتصوفة. هناك المئات من هذه الأسود الخطية التي يتحول فيها فن الخط العربي إلى ممارسة

تشكيلية تشخيصية Figurative. وفي يقيننا فإن نمطاً تصويرياً يستند إلى الخط يمتد إلى وقت طويل من تاريخ الخط العربي وليس وليد الفترات المتأخرة، لأننا نمتلك نصوصاً وشذرات نقدية عن ممارسة مثل هذه بسطناها في كتابنا (الخط العربي: نظرية جمالية وحرفة يدوية) الشارقة ٢٠٠٧. يبقى أن الأسد «الواقعي» هو ثيمة تحسب للإرث البصري الإيراني استناداً إلى الرقيم الطيني الذي يمثل أردشير الثاني Xerex وهو يقوم بعبادة الربة أناهيتا Anahita التي تمتطي ظهر الأسد بينما تشرق الشمس أي ميثرا Mithra خلفها: **وهنا أصل مفردات العلم الوطني الإيراني القديم السابق على الثورة الإيرانية ١٩٧٩**. إن وجود تمثيلات بصرية لاحقة يظهر فيها الأسد بأشكال مختلفة وصولاً إلى أسود الساسانيين المجنحة، قد قاد مؤرخي الحضارات والفن الأوروبيين إلى إدراجه منذ وقت مبكر في الفهرست الأيقوني الفارسي من دون تمحيص.



والحقيقة أن الأسد الفارسيّ من أصل رافديني لا شك (انظر أندريه بارو) تشهد بذلك وفرة حضوره على القطع الأثرية والحفريات والمواقع السابقة تاريخياً على الأخمينيين أسلاف الساسانيين. وإنه لمثير أن نرى التحوّلات والترحيلات الواقعة على هذا الحيوان الذي انتهى أن يكون رمزاً لعلي بن أبي طالب ثم لأولياء صالحين آخرين في مشرق العالم الإسلامي ومغربه.

إن أعمال الخط العربي بصفتها بورتريهاً للإمام علي تود أن تعلن أيضاً الرسالة التي يتضمنها مضمون الخط، أو أن مؤلفيها يمتلكون موقفاً سلبياً تطهرياً من عملية الرسم التشخيصي الصريح للإمام علي.

٨ ـ النبي وعلي بن أبي طالب في عمل حديث من البحرين:

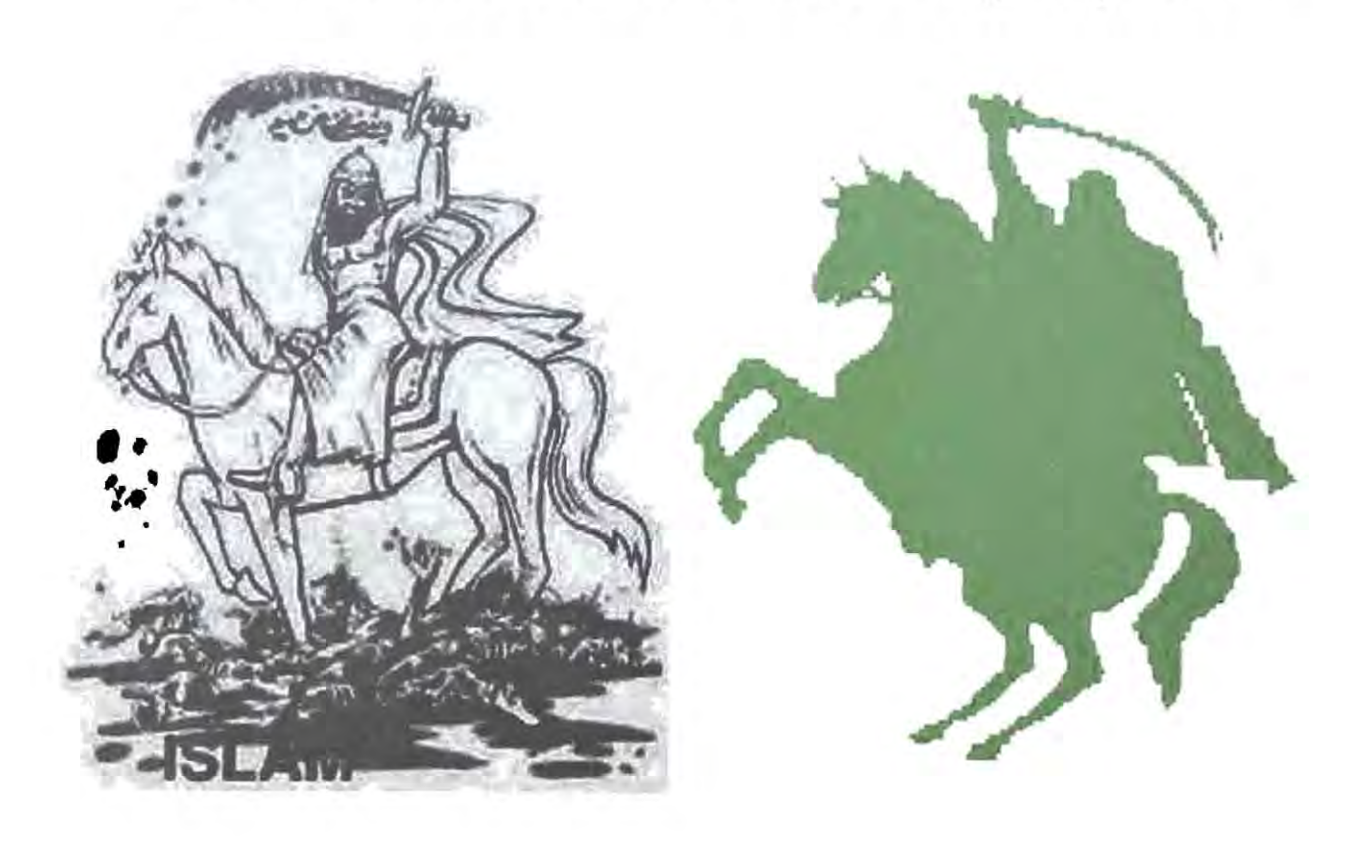


عمل من البحرين يستلهم صورة حديثة منتشرة هنا وهناك للنبي وعلي بن أبي طالب اللذين يظهران وقد رفعا إلى الأعلى يديهما المتلازمتين تعبيراً عن الحديث المنسوب للنبي «اللهم من كنت مولاه فهذا عليّ مولاه» المرئي بحجم كبير أسفل العمل. اسم (علي) مكتوب أيضاً بحجم عريض ويشغل حيزاً مهمّاً من فضاء العمل.

يختفي الوجهان تحت نور ساطع بدلاً من الهالة التي تحيط الرأس عادةً. الثياب من طراز متخيَّل قليلاً، فهي أنيقة وضافية ومتشابهة لدى الشخصيتين كليهما. أضفى اللون الموحد عليها مزيداً من الأناقة. العمل المرسوم يستهدف تمجيد ولاية علي بن أبي طالب المنصوص عليها في الحديث النبوي. الكتابة تدعم ذاك الهدف. ظهرت هذه الصورة في أعمال تركية وإيرانية وباكستانية، نحتفظ بالبعض منها، مرسومة بأسلوب تخطيطي أقل دقة بالأسود والأبيض. وهي تضع العمل في مصاف أقرب للملصق الإعلاني مما هو إلى الهم التشكيلي أو العقائدي الصرف.

لا مرجعيات بصرية تراثية، منمنماتية أو شعبية لهذا الرسم. إنه وليد صعود الفكر الديني منذ سنوات الثمانينيات وما تلاه من اشتداد وطأة الوعي الأصولي في العالم الإسلامي. صعود عبَّر عن نفسه بالحجج الفلسفية والمحاججات التاريخية تارة، وبوسائل الإعلام والميديا تارة، كما بالعنف الدموي تارة ثالثة. وعلى الرغم من أن الشيعة نأوا بأنفسهم عن العنف الديني السلفي فإن الملصق موضوع الحديث ليس بعيداً عن المستجدات العالمية على الصعيد الإعلامي والبصري والدعائي، وهنا استثمار للصورة ووضعها في خدمة فكرة معروفة قديمة.

٩ ــ صورة علي بن أبي طالب على فرسه بوصفها شعاراً (لوغو Logo = logotype):



عطفاً على الملاحظة الأخيرة، ظهرتْ مؤخراً صور تخطيطية للإمام علي بن أبي طالب على فرسه الجامح بوصفها نوعاً من شعار مميِّز (أو لوغو Logo)[1] إعلاني. يُستخدم اللوغو في التجارة على أنه رديف للماركة المسجَّلة المعبِّرة عن جهة محدّدة وهوية خاصة بها. لوغو الإمام علي بن أبي طالب ــ لو صح التعبير ــ يمثّل نمطاً تصويرياً للفروسية والبطل المغوار المرسوم بتقنية حديثة تستدعي للذهن تقنية القصّ القديمة.

تظهر صورتنا ــ اللوغو في أشكال الميديا الحديثة والمواقع الإلكترونية الدينية، وأحياناً وحدها على أطراف الملصقات الدينية. هذه الصورة المحددة لعلي بن أبي طالب ذات طبيعة مستحدثة وإشهارية وتحريضية في آن واحد. ولا تغيب عنها بعض الأدوات التدليلية على الشخصية كالسيف الشهير

ذي الفقار والعقال البدوي الافتراضي الذي نحدسه حَدساً فوق رأسه. ولعل الصورة مستوحاة من الأفلام التاريخية المحفورة في ذاكرة الرسّامين.

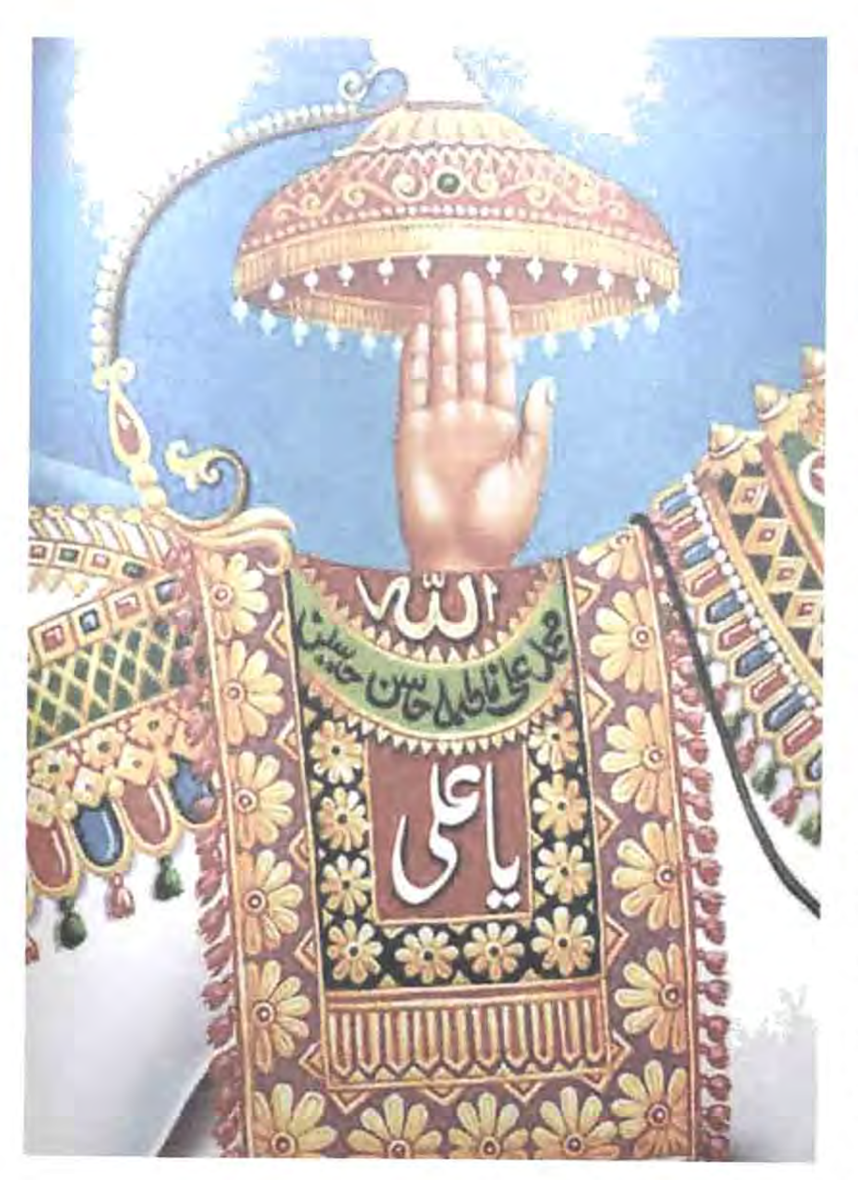
إن تتبعاً دقيقاً لمصدر هذا اللوغو قد يقودنا إلى الاستنتاج أنه آسيوي أو باكستاني مثلما نرى في الرسم المجاور لعلي يرفع سيفه الذي يقطر بالدم وتحته العبارة «لا سيف إلا ذو الفقار»، ومصدر إنتاجه إندونيسيا.

١٠ ــ «البُراق» و«دُلدُل» و«ذو الجناح» في أعمال شعبية هندية:



يحتفظ التصوير الإسلامي الشعبي في الهند بصلات قرابة مع ظواهر الفن الهندي الكبرى الراقي والأقل رقياً، وعلى رأسها كرنفالية الألوان الزاهية والهوس بالتفاصيل والمبالغة العاطفية. هذان العملان قد يعبّران عن تلكم الظواهر. الأول يميناً يمثل البُراق وقد تصوَّر الفنان رأسه على شكل فتاة هندية جميلة بشعر طويل وعينين متسعتين ووجهٍ مدوَّر مثاليّ، وألبسها تاجاً ذهبياً من تيجان ملوك الهند السابقين. قلادتها وزركشة الثياب مستلهمة من الحلي والنسيج الهنديين مع إضافة شكل الهلال والنجمة إليهما.

أما العمل الثاني في الصفحة التالية فيمثل تفصيلاً من فرس الإمام علي «دُلدُل». اختفى شخص الإمام وظهرت بدلاً عنه كف على الصهوة تنوب عنه ويرتفع فوقها شيء يشبه المظلة الهندية ـ الفارسية الشهيرة. أكسسوارات الفَرَس محلاة كلها بنقوش ملونة ذات ثيمات هندية. الكتابة تعلن (الله) أولاً ثم (الخمسة الطيبين: محمد وعلي وفاطمة والحسن والحسين)، وتنتهي بالنجدة والشفاعة: (يا علي).



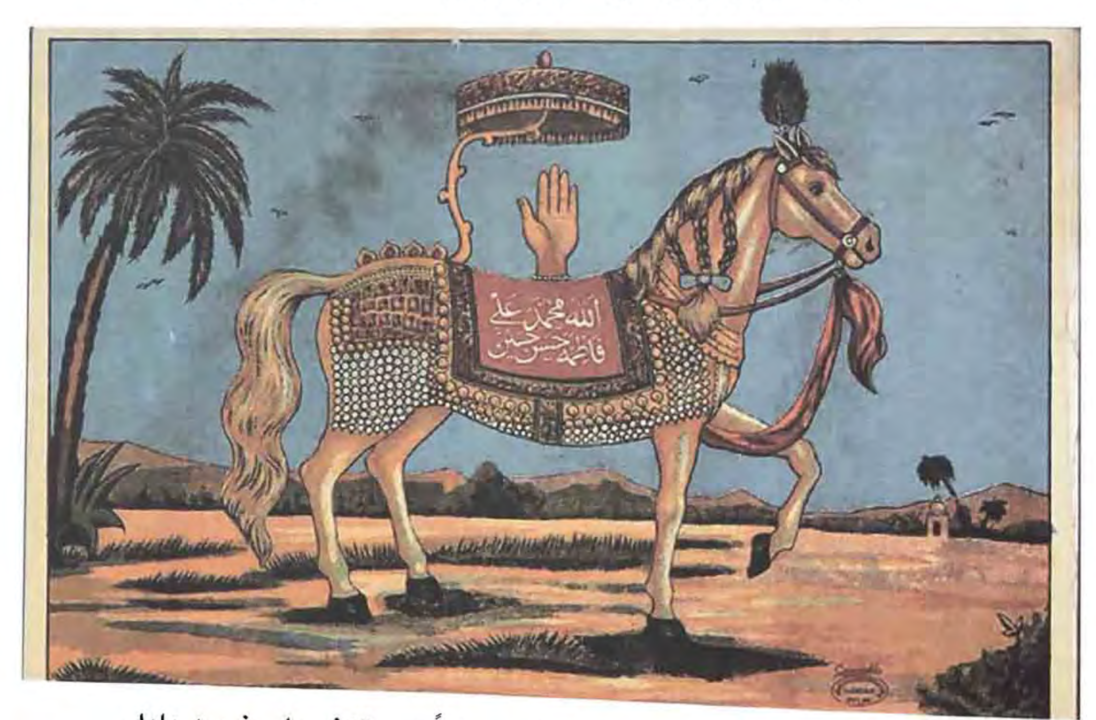
هناك العديد من الأعمال الهندية التي تبجّل الإمام علياً عبر فرسه الشهير دُلدُل. وهو في الأصل فرس للنبي أهداه له ملك أيلة، وهو بغلة بيضاء. ثم أهداها النبي لعلي. «وإنما سميت دلدل لأن النبي لما انهزم المسلمون يوم حنين قال دلدل، فوضعت بطنها على الأرض فأخذ النبي ﷺ حفنة من تراب فرمى بها في وجوههم، ثم أعطاها علياً (ع)».

هناك أعمالٌ أخرى تخلط بين دُلدُل وذي الجناح، والأخير اسم فرَس الإمام الحسين يوم عاشوراء. سُمّي بذي الجناح لسرعته. تذكر روايات الشيعة أنه بعد سقوط الإمام الحسين على الأرض صار الفرس يذبّ عنه ويهجم على العدو وقتل جماعة منهم. وبعد مقتل الإمام لطّخ الفرس ذؤابته بدمه، وتوجّه نحو الخيام وهو يصهل ويضرب الأرض برجله ليخبر أهل البيت باستشهاده، فعرفت النساء مقتل الإمام وعلا صراخهن حسب أحد كتب الشيعة الشهيرة (بحار الأنوار). وجاء في أخبار أخرى للشيعة أن الفَرَس هام على وجهه بعد استشهاد الإمام وابتعد عن النساء وألقى بنفسه في نهر الفرات واختفى.

تتنقل العناصر التصويرية وتحل الواحدة محل الأخرى: النبي دانيال مع الأسد يحل محله الإمام علي، ليحل محل الأخير الشيخ عبد القادر الجيلاني المُستعاض عنه في الرسوم البكتاشية بالشيخ الولي بكتاش المُستعاض عنه بدوره في الرسوم الهندية بولي صالح محليّ. مثل ذلك يقع بالنسبة للحيوانات المرافقة للأنبياء والأولياء. إنها تأخذ مكانة سعيدة وتتبادل الأدوار: البراق يصوَّر حسب المخيال الوطني والعناصر المحلية، بينما دُلدل التابع للإمام علي وذو الجناح التابع للإمام الحسين فيتبادلان الأدوار ويحل الواحد محل الآخر دون عناية كبيرة للتفاصيل التاريخية الدقيقة المرتبطة بكل منهما، لكي يُصوَّر ذو الجناح باللون الأبيض بينما كان اللون لون دُلدل. ومثلما خضع البراق



«ذو الجناح حضرت إمام حسين». ملصق أصله من الهند
وصل إلى زنجبار عبر التجارة والتبادلات الثقافية الدينية.

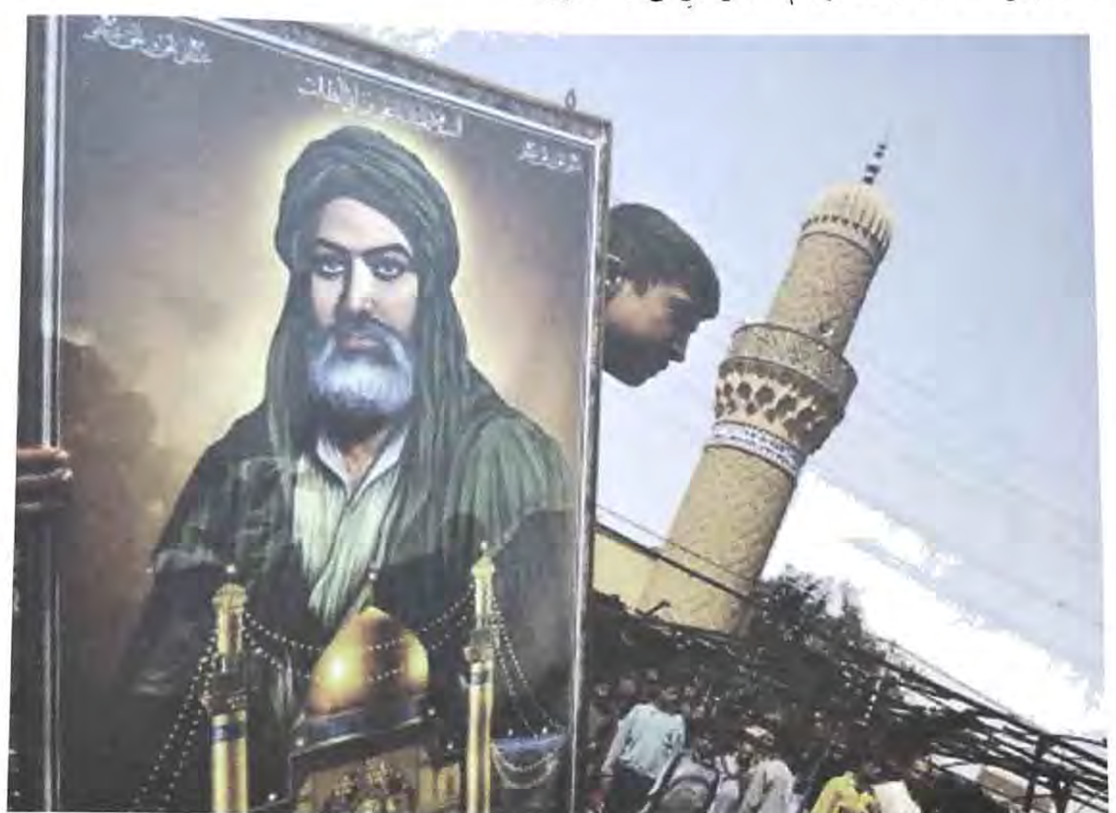


بطاقة بريدية هندية تمثل الإمام علي رمزياً عبر الكف على فرسه دلدل.
الكتابات إلى الأسفل باللغة والحرف الأوردي.

Published by Hemchander Bhargava, Dariba Delhi Bombay. Tardeo, deuxième moitié du XXe siècle.
Chromolithographie, 25 x 37 cm. BNF, Estampes et Photographie, Re mat 20a boîte petit folio.

لتصورات شخصية محلية تنتمي لثقافات الفنانين ورؤاهم فقد خضع كل من دلدل وذي الجناح للمؤثرات ذاتها. هكذا يظهر الفَرَسَان في الرسوم الهندية وقد شُحنا، حرفياً، بالبيئة البصرية المألوفة من طرف الرسامين. لقد صار إرثاً بصرياً وطنياً صرفاً في مشهد محلي لا علاقة له بالزمن التاريخي [illegible] ذو الجناح).

١١ ــ الأيقونة الشيعية: الهيام المُوَسْوِس بالصورة



صورة الإمام مرفوعةً في مناسبات دينية في أماكن مختلفة من العراق.

عندما تحدثنا عن الأيقونة في الفضاء الروحي للشيعة، فلا يتعلق الأمر بطرفة، ولا بمفارقة تاريخية، ولا بمقاربة مجانية مُغرضة مع الفن البيزنطي، إنما بواقع عِيْش منذ وقت طويل. لكننا تحدثنا عن الأيقونة بمعناها الكنائي كذلك: التولّه بفكرةٍ أو بشخصٍ عبر صورته من بين متعلّقات أخرى. وهذا مُبَرْهَن عليه في علاقة الشيعة الحميمة مع صورة علي بن أبي طالب التي تتجاوَز الإطار العقائدي لتصير استهدافاً للصورة، ولصورةٍ محددة مُقعَّدَة مألوفة معروفة. وهنا يستوي أمامها البالغون والقاصرون، والنساء والرجال. لسنا في مقام تمجيد الصورة ولكن في مقام الهيام المُوَسْوِس بها Fétichisme[٢]، وشتان بين الأمرين.

صورة الإمام علي بن أبي طالب الافتراضية تغدو أمثولة بصرية مستنطقة أكثر مما تقول بالفعل، وممنوحة معنى عميقاً ضمن اتفاق ثقافي ضارب في الزمن. إن الغائب فيها حاضر بقوة لا يعرفها من يحلّق من بعيد ولا يعرف دقائق ذاك الفضاء الثقافي. أيقونة إذنْ ورمزٌ وكناية. لكي تعرف الكناية الأدبية العربية القائلة أن (بيت فلان كثير الرماد)، أي سخي فعليك أن تعرف الفضاء الثقافي العام الذي يقرن إعداد المأدبة على النار التي تخلف الرماد بالكرم. لن تبدو كثرة الرماد ذات دلالة في ثقافة أخرى إذا لم تبدُ تعبيراً بليداً لا معنى له. هكذا لن تبدو كناية الصور واضحة في مرات كثيرة بمعزل عن المتعالقات الثقافية الأخرى.



صورة الإمام علي والإمام الحسين مرفوعة في مناسبات دينية في أماكن مختلفة من العراق.



إيران، طهران، سيدة تعتني بتعليق لوحة لفنان إيراني معاصر تمثل واقعة الطف: مقتل علي الأصغر.

لصورة الإمام علي منزلة أيقونية عن جدارة بالمعاني كلها، معززة بتاريخ مجيد للشخصية وبمجريات سياسية لاحقة وبانشقاقات فقهية ومذهبية يحتل فيها علي بن أبي طالب مكاناً محورياً، ليس لدى الشيعة الإثني عشرية فحسب وإنما لدى الإسماعيلية والزيدية والمعتزلة والعلويين والمتصوفة والكثير غيرهم. من هنا بالضبط تخرج الأيقونة الشيعية وتستمد حضورها الحالي وبقاءها.

١٢ ـ مترادفات العلويين الأتراك البصرية



لنعد إلى الأيقونة العلوية في تركيا، وفيها تظهر على التوازي، وبشكل شبه نسقيّ صورتا الإمام علي والولي بكتاش. صورتان متلازمتان لكأنهما رديفان ضروريان للمؤمن العلوي.

صحيح أن أيقونة العلويين هي خليط من العناصر البصرية الشيعية المحض والعناصر المحلية التركية التي تدفع حتى بصور الراقصين المتصوفين للواجهة (أدناه يساراً)، غير أنها لا توفّر مناسبة لإبراز تينك الصورتين (الإمام ـ الولي) متجاورتين بطريقة وبأخرى.

البورتريه النصفي للإمام علي المعروف لدى شيعة العراق وإيران، يظل نفسه في غالبية الحالات في الأيقونة العلوية في تركيا. يتغير موضع بورتريه الولي بكتاش. في مرةٍ نرى الصورتين متجاورتين تماماً، وفي مرة أخرى نراهما في أماكن متباعدة داخل التكوين العام لكنهما حاضرتان بوصفهما رمزين أساسيين لا مندوحة عنهما للتمثيل التصويري. ثمة الكثير من الملصقات العلوية في تركيا التي توزَّع وتُرْفَع في مناسبات مخصوصة، وغالبيتها لا تتردد في إظهار راقصين اثنين، رجل وامرأة، سيكونان دليلاً على الحفلة ـ الطقس الروحي المُقْتَرَح الذي يشكل الرقص عنصراً أساسياً فيه.

في ملصقات أخرى يسعى المصمِّم إلى جمهرة جميع العناصر التاريخية العقائدية الشيعية مثل صورة مرقد الإمام علي وبورتريه الإمام وابنه الحسين وصورة الأئمة الاثني عشر والسيف ذي الفقار، غير أن المصمّم يبرز العنصر التركي جلياً وسطها كلها: بورتريه للولي بكتاش. وكلها محاطة بكتابات توضيحية باللغة التركية، ما عدا «لا فتى إلا علي لا سيف إلا ذو الفقار» في المثال الحالي ما هي دلالة هذا الترادف بين الشخصيتين؟. إنه تعبير أيقوني عن تمايز عقيدة العلويين عن مثيلتها الشيعية. لا أثر لأي شخص آخر غير المنحدرين من سلالة علي بن أبي طالب في التمثيل التصويري



الشيعي في نوع من صفاء سلالي وعقائدي ودلالي. يقابله لدى العلويين الأتراك (والشاميين) قبول إجمالي للعقيدة المؤقننة (من الأيقونة) iconisé مع إضافة عنصر جديد، شخص جديد هو الولي بكتاش الذي يعلن بصرياً تفارُقَاً محسوساً مع عقيدة الإثني عشرية الصافية.

١٣ ــ عراقة التقاليد التصويرية الدينية في فن السيراميك الشعبي الإيراني

لقد تم في إيران تقديم بورتريه الإمام علي الشهير على مختلف أنواع الحوامل التصويرية supports picturaux (قماش، خشب، ورق، معادن، طباعة،... إلخ). كما لا نعدم أن نرى أعمالاً موزاييكية له في المثالين الموجودين اليوم في «متحف الصنائع في مدينة كرمان» الإيرانية (موزه صنعتي كرمان). البورتريهان مستلهمان من النماذج المرسومة أو المطبوعة. الأول هو البورتريه النصفي وقد طغى عليه لون بنيّ ليس من أصله الأول المرسوم. وقد يكون سبب ذلك تقنياً محضاً يتعلق بصناعة الموزاييك التي تفرض شروطُها التقنيةُ شروطاً تصويرية موازية، بالضبط كما رأينا في «المقدمة الأولى» بشأن السجادة الأفغانية التي سعت لنقل عمل مرسوم شهير (علي مع الأسد). يذهب الشرط التقني، مثلما ذهب في السجادة تلك، إلى تغيير الملامح وبالتالي الانطباع العام الذي يقدمه العمل، فإن نظرة الإمام علي في «شمايل مقدس حضرت علي» ليست من طبيعة نظرته التي عهدناها، أولاً: ضيق العيون هنا واتساعها النسبي هناك. إنها هنا مصوَّبة، ثانياً، لمكان أبعد من



اسم العمل بالفارسية: «حضرت علي سوار بر اسب». موزاييك. تاريخ الإنجاز: ١٣٢٠هـ = ١٩٠٢م. متحف الصنائع في كرمان (موزه صنعتي كرمان). Kerman San'ati museum. إيران.



اسم العمل بالفارسية: «شمايل مقدس حضرت علي». موزاييك. القياس:٧٠ × ٨٥ سنتم. تاريخ الإنجاز: ١٣٤٤ هـ = ١٩٢٥م. متحف الصنائع في كرمان (موزه صنعتي كرمان). Kerman San'ati museum. إيران.

المكان الذي تُصوَّب إليه هناك. هذه الملاحظة تصدق على العمل الثاني «حضرت علي سوار بر اسب» الذي بدا فيه حجم رأس الإمام أصغر قليلاً وفيه بدت عيناه غائرتين ولحيته كثة أكثر مما نعرف. لكننا قد نجد في هيئتة على الحصان النافر أصلاً لبعض الشعارات (لوغو = Logo logotype) الحديثة المشار إليها. إذا كان تحقيقنا سليماً فإن للشعار المذكور تاريخاً محدّداً وأصلاً تصويرياً سابقاً.

هذان العملان قديمان بعض الشيء حيث أُنجز أحدهما عام ١٩٠٢ والثاني عام ١٩٢٥. وهما تاريخان يبرهنان أن لهذا البورتريه وذاك الشعار أصولاً ثابتة أبعد من القرن التاسع عشر. وهما يبرهنان أن التقاليد التصويرية الدينية ذات الطابع العقائدي لها جذور راسخة في الفن الشعبي الإيراني، وأن هذا الأخير قد أفاد من جميع الحوامل في طرح تصوراته بما في ذلك الحوامل العريقة في الفن الإيراني مثل الخزف.

١٤ ــ ذو الفقار بصفته طلسماً في منسوجات الدولة العثمانية

يحتفظ متحف طوب قابي Topkapi في اسطنبول بالعديد من قطع النسيج التي تعلِنُ ذا الفقار، سيف الإمام علي، طلسماً. من المعروف أن بعض أردية سلاطين بني عثمان كانت مزينة بطريقة



تقنية رفيعة المستوى، ومزودة بالآيات والأدعية والصلوات التي تضرب عميقاً في معتقدات محدّدة. بعضها يتحول إلى قطع غرافيكية يختلط فيها الخط الكوفي والمربعات الهندسية والدوائر والنُجيمات وأشكال زخرفية وتشخيصية تنتوي أن تكون سحرية مثل خاتم سليمان وذي الفقار.

سجّل الباحثون الأتراك وفرة موتيفي (السيف ذي الفقار) و(خاتم سليمان) واسمي النبي محمد والإمام علي على بعض الثياب العثمانية، وكلها مكتوبة أو مرسومة بصفتها تعويذة طلسمية، لكن أيضاً بوصفها رمزاً ودلالة على الرغبة في بسط النفوذ والسيادة.

نماذج متحف طوب قابي الكثيرة من هذا النوع من الملابس مشحونة بالموتيفات والمربعات الطلسمية التي يمكن معاينتها في أماكن أخرى أكثر سريّة في العالم الإسلامي مثل الحجابات والتعاويذ والرقى السحرية، بل في كتب المتصوفة، كفتوحات ابن عربي وطواسين الحلاج وكتب الشعوذة الشعبية المتأخرة.

في مثالنا توكيد جديد على عمق التأثير الصوفي الذي يمنح علي بن أبي طالب دوراً محورياً في الإيمان الروحاني في تركيا العثمانية بعيداً عن الانشقاق التقليدي بين الشيعة والسنة.

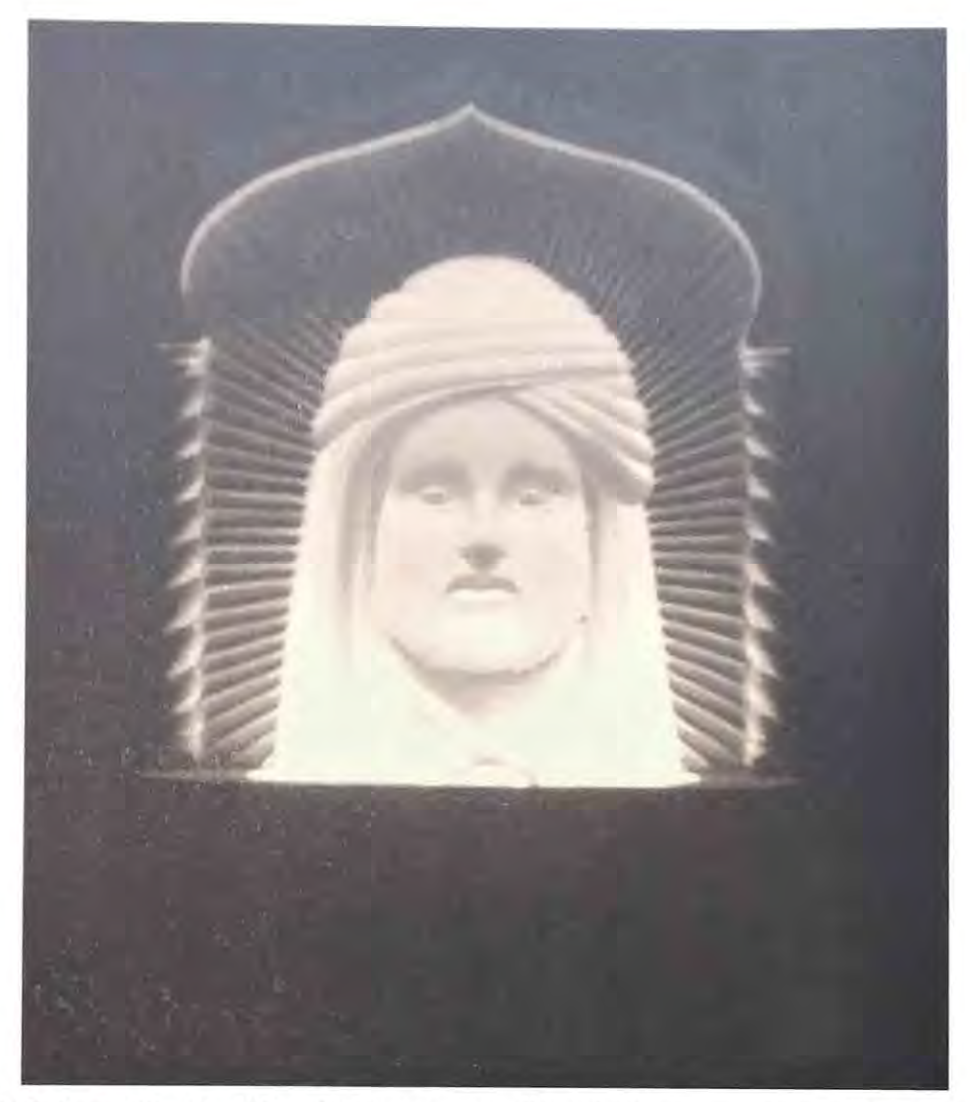
١٥ ـ النحت البارز لبورتريه الإمام علي في أعمال الجبس البولندية التجارية



مصباح على الطريقة الصينية يمثل الإمام علي بن أبي طالب (غير مُضاء). جبس. الارتفاع ٢١سنتم. القاعدة ١٥ x ١٢ سنتم. الوزن ٦,١ كغ. من منتوجات مشغل جبسارت GIPSART في بولونيا.

يقدم مشغل جبسارت Gipsart (فن الجبس) التابع لشركة Promina Phu البولونية، في مدينة بروشكو PRUSZKÓW وسط البلاد، نماذج من مصابيح الإضاءة التجارية لزبائنه المؤمنين من جميع الديانات أو المولعين بالأنتيكيات، مثل بودا، المسيح، الفرعون، مريم العذراء، البابا جان بول، رجل الفايكنغ Viking وغيرهم ممن نتوقعهم بصعوبة كالإمام علي.

الأصل الذي يستند إليه العمل هو من مرجعيات بصرية تركية أو ألبانية في الغالب، بسبب ما هو مكتوب على واجهته: (Hz. Ali) أي (حضرة علي) ـ العبارة الشهيرة التي يستخدمها الأتراك العلويون ـ على خلفية رسم للسيف ذي الفقار. إنه مصنوع من الجبس وفق قالب ثابت، وهو نموذج صناعي على طراز المصابيح الصينية. الشخصيات التاريخية المذكورة مصنوعة كلها وفق

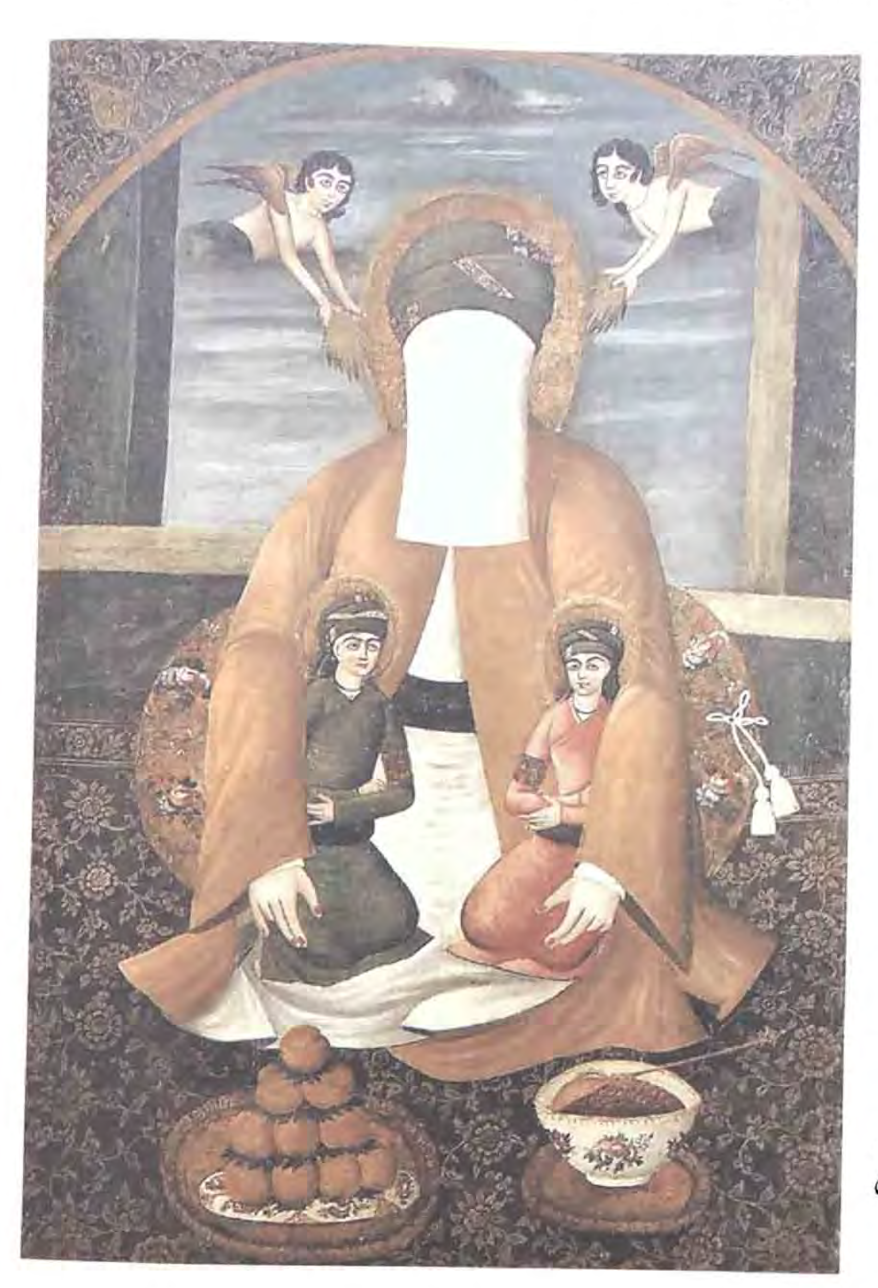


المصباح ذاته مُضاءً. جبس. الارتفاع ٢١سنتم. القاعدة ١٥ × ١٢ سنتم. الوزن ٦,١ كلغ. من منتوجات مشغل جبسارت GIPSART في بولونيا.

المخطط التقنيّ نفسه، تبعاً لنموذج تصويري pictural نمطيّ من ذاك الرائج في الميديا الجماهيرية.

كيف وصل هذا الأصل البصري المُفترض لإمامٍ مثل الإمام علي إلى وسط بولونيا؟ وأي نوع من الزبائن يستهدف؟. لا تبدو الإجابة صعبة للوهلة الأولى: لقد اقتربت جيوش الدولة العثمانية من أبواب بولونيا مراتٍ، ومعرفة البولونيين بالتقاليد العثمانية لا ترقى لسنوات القرن العشرين لأنها تمتد لحقب سابقة من الزمن. كما أن علاقتهم بالألبانيين ومعتقداتهم ليست وليدة اليوم وتعزّزها الجغرافيا. رغم ذلك كله، فإن نحتاً بارزاً لبورتريه الإمام علي متداوَلاً في وسط بولونيا غير الإسلامية البعيدة، يبدو أمراً مثيراً مثله مثل تمثاله النادر الموجود في ألبانيا (رقم ١٣٠). لعل المنحوتة ـ المصباح تدلّ على أن الإمام علي بن أبي طالب قد صار رمزاً عالمياً مجرَّداً من سياقه التاريخي والعقائدي ومن الخصومة التقليدية بشأنه، ويُقارَن بالتالي ببوذا والمسيح وغيرهما من الشخصيات التي يقدِّمها الغاليري البولندي.

١٦ ـ تبادل الأدوار بين الشخصيات في الرسوم الشيعية



رقم ٣٧أ: الحسن والحسين. إيران، الفترة القجارية، منتصف القرن التاسع عشر الميلادي. زيت على قماش ٩١,٧x ١٣٧ سنتم. بيعت في مزادات كريستز Christie's في لندن بتاريخ ١٠ أكتوبر ٢٠٠٠.

في الفن القجاريّ تظهر الملائكة كثيراً، ويغدو رسم النبي محجَّباً بقماشة بيضاء تقليداً شبه ثابت على الرغم من تبادل الأدوار بين شخصيات اللوحات المكرسة للنبي وتلك المكرسة لعلي بن أبي طالب المرسومين كليهما وهما يحتضنان الحسن والحسين، ليكون صعباً، في حالات كثيرة التمييز بين شخصية النبي وشخصية علي كما هو حال المثال (رقم ٣٧أ)، أو يكون معقولاً الافتراض أن الرسم يرمي للترميز بالأحرى للإمام عليّ.

الرسم (رقم ٣٧أ) هو لوحة زيتية دالة في سياق عملنا وتثير الكثير من الأسئلة. فالأسلوب الفنيّ القجاري ذو الطموح الواقعي والمُحتشد بالمحسَّنات التزويقية، لا يكترث للتناسب الطبيعيّ للأحجام وذلك للغرض المفهومي شديد الوضوح. المِلاكان يعاودان التحليق هنا لفرض روح القداسة على

العمل ومنح التوليفة طابعاً تماثلياً. هناك الكثير من الأعمال القجارية التي تمثل النبي بالطريقة نفسها حتى بالنسبة للألوان المحتشمة لثيابه: عباءة بنيّة اللون وجبة فاتحة (انظر ٤١ و٤٢) حيث يظهر محجَّباً جوار الإمام علي. هنا يغيب علي مما يسمح بالافتراض أن النبي يحلُّ بالأحرى محلّه طالما أنه يحتضن ولديه المرسومين غالباً جوار أبيهم. فرضية تحتاج إلى بعض التمحيص وتستلزمها العودة إلى الأدبيات العقائدية للفترة القجارية، وهو ما يتجاوز حدود هذه المحاولة. سنظل نعتقد أن مزادات كريستز Christie's في لندن التي باعت العمل وقدّمت شرحاً موجزاً له، لم ترتكب خطأ بشأن عزو البورتريه للنبي مثلما أخطأت في تقديم عمل أخر في المزاد نفسه (بتاريخ ١٠ أكتوبر ٢٠٠٠ islamic art and manuscripts) على انه النبي في موقعة كربلاء! (The Prophet at the battle of Kerbala)، وسنعتقد مع خبرائها أن العمل يصوِّر النبي بالفعل.

إن المثير للغرابة والتساؤل هو أن النبي الكريم يضمّ أصابع يديه بطريقة لم نألفها أبداً في عمل تشكيليّ إسلاميّ من الفترات التي تعنينا. هذه الطريقة ذات دلالات طقسية ومفهومية محفورة بعمق في الأعمال الأيقونية المسيحية فقط كما شرحنا سابقاً.

لكن فرضية استبدال شخصية النبي بعليّ تستند إلى الملاحظة التشكيلية التالية التي لن تفوت على عين بصيرة: أن وضعية الجلوس التي يبدو فيها النبي مُحْتضِناً حفيديه في العمل القجاري هذا، مُنحَتْ حصرياً وبشكلٍ متواتر للإمام علي بن أبي طالب مرسوماً مع سيفه أو بدونه، جوار ابنيه، أو وحده في البوتريه الشخصي المشهور.

١٧ ــ الإمام علي في الرسم الزيتيّ

إن دخول الرسم الزيتي إلى العالم الإسلامي والإطلاع الواسع النطاق على الفن «الواقعي» الأوربي سيُدْخِل التقاليد المنمنماتية العريقة أو تقاليد الرسم الشعبي المتوارث في مأزق جمالي حقيقي، فلا هما تخليا عن تقاليدهما التشكيلية ولا كانا بمستوى الفن الأوربي الذي شهد تطورات جذرية وبدأ رويداً رويداً يتخلى، مع ظهور الحركة الانطباعية، عن «واقعيته». وصل أمر هذا المأزق إلى حد التأثير والتشويش على «تقاليد رسم الإمام علي» (انظر رقم ٥٣أ).

المثال الحالي (رقم ٥٣أ) دليل على أن دخول «الواقعية» كان شكلانياً فحسب ومن دون تعمّق بمرجعيات وأصول ومفاهيم التكوين الواقعي مثلما مورس منذ عصر النهضة في أوربا. إنه يقف في منتصف الطريق بين تقاليد الرسم الإسلامي القديمة والفن الأوربي الحديث. ومن أبرز الأدلة على ذلك التأرجح القلِق طريقة رسم الفضاء التصويري l'espace pictural الذي ظلّ دون معالجة فعلية.



رقم ١٥٣أ: علي مع الحسن والحسين. إيران، الفترة القجارية، المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر. زيت على قماش. القياسات: ٤٤,٥ x ٧٣,٢ سنتم. لوحة بيعت في مزادات كريستز Christie's في لندن بتاريخ ١٠ أكتوبر ٢٠٠٠.

وبالطبع فإن معالجة أخرى أكثر تعقيداً للفضاء ستعلن وعياً جمالياً مختلفاً بالتمام لفن الرسم برمته. أضف لذلك أن الإلحاح على دقة التفاصيل (في الوجوه واللِحَى مثلا) لا تدلّ دائماً على البراعة العالية والوعيّ الجمالي الرفيع، إذا لم تبرهن على التكلف كما في بعض رسوم الفن الفطريّ التي يصرّ الفطريون فيها على تقديم أدق التفاصيل لتبدو أعمالهم غاية في التعسّف بدلاً من أن تحوز هيئة واقعية مقبولة.

نكاد نقول إن هيئة ثابتة لعلي بن أبي طالب ظلت تُستنسَخ في الفن القجاري جيلاً بعد جيل، ولم يبدّل شيئاً منها لا الرسم بالزيت ولا التفاصيل «الواقعية» الدقيقة، غير المكتملة ولا الناضجة رغم ذلك في بعض الأمور مثل طيات الثياب. لا ملائكة في اللوحة الحالية صراحة متناهية أخيراً في استحضار الهالة البيزنطية المكرَّسة للرسل والقديسين.

لا بدّ أن تكون اللوحة من إنجاز رسّام إيراني محدّد بعينه، نسي أو لم يرغب بوضع توقيعه عليها، ومثلها سنرى لاحقاً الكثير من الأعمال في إيران وجلها موقّعة من طرف فنانيها بحيث يمكن اقتراح «تاريخ فنّي» خاص بهذا «النوع genre» من التصوير المتعلق بعلي وأحفاده.

١٨ ـ حِلْيَة الأئمة وحِلية السلاطين



رقم ٩١ ب: ملصق نادر ممزق قليلا من الجهة اليسرى. مطبوع في ألمانيا بين الأعوام (١٩٠٩ ـ ١٩١٨ م) على الورق المقوّى بالألوان. فترة حكم السلطان محمد رشاد الخامس. هناك كتابات على الحافة اليسرى وإلى الأسفل. يساراً: رقم السلسلة الطباعية في الغالب (١١١٣١؟)، تليها عبارة ممحوة بالألمانية والإنكليزية والفرنسية ذات جملة ثابتة، المقروء منها كاملاً تقريباً الجملة الفرنسية (سلاطين السلالة العثمانية Les sultans de la dynastie ottomane**). تليها (طبع في ألمانيا** Printed in Germany**). الحافة السفلى: الجملة الثابتة أعلاه بالإسبانية (سلاطين السلالة العثمانية** Los sultanes de la dinastia otomana**) والإيطالية (**I sultani della dinastia ottomane**).**

قلنا إن الحلية الدائرية medallion تجمع في حلقة واحدة الأئمة كلهم بدءاً من علي بن أبي طالب. ونظن أنها تستهدي بلوحات ورسوم عثمانية قدمت بالطريقة ذاتها سلاطين بني عثمان في أعمال معروفة. ونظن أن الأعمال الإيرانية والعربية اللاحقة تستهدي، بدورها، بذلك كله (رقم ٩١ أ).

ومما يدفع للاعتقاد أن الرسوم الشعبية العلوية في تركيا تستبدل السلاطين العثمانيين بالأئمة الاثني عشر، وجود الكثير من الملصقات والمطبوعات التي نُشرت في منتصف وأواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين التي تقدّم شجرة سلالية لسلاطين بني عثمان، وكانت منتشرة على نطاق واسع في تركيا وبلاد الشام. فالصورة رقم (٩١ب) تضع السلاطين بإطار الحلية المذكورة وتضمّهم إلى [illegible] الذي كان مستخدماً يومها، إلى أسمائهم تحت الصور. يتوسّط الملصق

«السلطان محمد رشاد الخامس» أي السلطان محمد رشاد بن عبد المجيد (وُلد عام ١٨٤٤م). تولى الحكم بين السنوات (١٩٠٩ ـ ١٩١٨ م) قبل أخيه محمد وحيد الدين السادس آخر السلاطين العثمانيين (حكم بين ١٩١٨ ـ ١٩٢٢ م). غالبية بورتريهات السلاطين مرسومة باليد وليست صوراً فوتوغرافية ما عدا صورة السلطان وبعض البايات إلى الأسفل. إن إمكانية استلهام العلويين الأتراك للطبيعة الشكلية للملصق تظهر في العديد من الأعمال الشعبية وشبه الشعبية قريبة العهد، كالملصق العلوي التركي (رقم ٩١د). خلافا للملصق العثماني يقدّم العمل العلويّ الإمام على بن أبي طالب على رأس الهرم وليس في منتصفه وبحجم أكبر من بقية الأئمة بحيث أننا نصاب، بسبب كتلة الإمام الشاخصة كبيرةً، بوَهْم بصريّ يوحي للعين أن العمل يهبط بهيئة خطين غير متوازيين. وما يعمّق هذا الوهم أن بورتريه الإمام المهدي الغائب قد وقع تشويشها عمداً لأسباب عقائدية. لقد جهد الرسام بتمثيل ملامح مخصوصة لكل أمام من الأئمة الاثني عشر: بقي بورتريه الإمام علي المألوف ثابتاً، الحسن إلى اليمين بلحيةٍ كثة ووجهٍ مستطيل لم نره سابقاً، وصورة الحسين يساراً التي شوهدت مؤخراً بكثرة في تظاهرات الشيعة في كل مكان من إيران والعراق والخليج. بقية الأئمة مرسومون باختلافات طفيفة أو بنسخ متشابهة (انظر البورتريهات الثلاثة ٧ و٨ و٩ ما قبل الأخيرة). لقد بقيت رمزية اللون الأخضر للعمائم ثابتة عموماً. وظلت الرصانة المرموز لها بجمود البورتريهات قانوناً أساسياً. لا أحد تقريباً من الأئمة يوجّه نظرته نحو المشاهدين مباشرة، ويحدث هذا ليس انطلاقا من أحد مبادئ رسم البورتريهات المقعّدة كشرط محبّب في الرسم الأوربي الحديث، لكن استيهاماً من المبدأ الأيقوني للمسيح البانتوكراتور Pantocrator ذي النظرة الأخروية. يستخدم الرسام العلويّ أيضاً المؤثرات الرقمية من أجل محو ملامح الإمام الأخير، ونشر العمل على نطاق واسع.

هل كان الرسام العلوي ينوي الردّ على بورتريهات السلطة والسلاطين ببورتريهات يعشقها جمهرة من الشعب التركي المؤمن، مستخدماً المؤثرات التصويرية ذاتها؟ إن الاستخدام السوسيولوجي للصورة لا ينفي مثل هذه الإمكانية. يَعْرِف الرسّام أن البروتويب المرجعيّ لعمله يضرب عميقاً على وتر عاطفي وتاريخي لدى مشاهديه أكثر مما تفعل بورتريهات السلاطين العثمانيين المُصابة بالشلل الانفعاليّ والتي قد لا تستحث إلا ذكريات دنيوية شائخة، وفي أحسن الحالات تستحضر الأسف والنوستالجيا لزمن بائد.

انتفت حلية السلاطين الدائرية medallion في العمل العلوي هذا وغدت الهالات حليتها، ربما من أجل تحديث صور الأئمة أمام الأجيال الجديدة. لا تنعقد المقاربة السيوسيولوجية بين العملين إلا بفهم الأثر بالغ القوة الذي تحْدِثه "الصورة" في العالم، يستوي بذلك الوعي الميتافيزيقي ونقيضه الأرضي، السلطوي ومعارضوه، الوعي العالي المثقف والآخر (الهمجيّ). من هنا تقوم صور الإمام علي وأحفاده التشخيصية باستحثاث المخيّلة من جهة، وجعل الإيمان الميتافيزيقي، من جهة أخرى يضرب في الدنيوية بل يصير حاضراً بالفعل في العالم عبر ملموسية الصورة التشخيصية نفسها.



رقم ٩١ د: أئمة الشيعة والعلويين الأتراك. عمل تركيّ حديث يستخدم المؤثرات الرقمية.

١٩ ـ علي في تقاليد الرسم على الزجاج التونسي



علي يقتل رأس الغول (البرقان)، رسم على الزجاج، تونس، منشور في (Arts de Tunisie) الصادر عام ٢٠٠٤ بالفرنسية في تونس.

يقدّم فن الرسم على الزجاج في تونس المزيد من المعطيات عن الجماليات الشعبية لتصاوير الإمام علي بن أبي طالب، كما الذكريات المتعلقة بالموضوع التي ما زالت محفوظة في الحياة الاجتماعية والسجل التاريخي للبلاد التونسية. جُلّ الرسوم الأصلية المتعلقة بـ «سيدنا علي» كما يُقال في تونس ازدهرت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في المراكز الحضرية مثل تونس العاصمة وصفاقس ونابل وفي بعض قرى الساحل مثل مكنين، وفي ولاية بنزرت والقرى المجاورة لها، ووجد مؤلف هذا العمل أمثلة لها في الجنوب التونسي. وكانت تُبدع بناءً على طلبات الزبائن وبخصائص متنوعة، فإن بعض أعمال الرسم على الزجاج تُعتبر ذات قيم فنية أكيدة رغم «فطريتها» الأخاذة، والأخريات منفّذة على عجالة وذات طابع قد نصفه «بالريفي» قليل العناية. إن إنجازها يتمّ وفق أنماط شبه ثابتة لجهة التكوين والتلوين المُضاف إليهما لمسة شخصية من

طرف الحرفيين- الفنانين التونسيين. إن البنية العامة للرسم أعلاه (علي يقتل رأس الغول «البرقان») لا تختلف بشيء عما ذُكر سوى دخول العلَم التونسي في الجهة اليمنى، وتسمية رأس الغول (أو عين الغول) بالملك بَرَقان حسب الروايات الشعبية عن فتوح اليمن. غير أن التصوير إجمالاً يمتلك عذوبة لم نرها فيما سَبَق من أعمال الزجاج، لأسباب عدّة، يرتبط أولها بالتلوين الزاهي المفروش على مسطحات لونية كبيرة نسبياً، كما ترتبط كذلك، وبقوة، بالرسم التعبيري الطفولي الذي يرتسم في عيون الشخصيتين الرئيسيتين والحصان. وفرة تفاصيل زخارف الثياب في هذا العمل تمنحه ديناميكيةً مصعَّدَة عبر التناقضات والهارموني اللوني. إن مخيلة شعبية محصورة في نطاق الإمام علي وأعدائه تجعل من قراءة مثل هذا العمل بداهة شعبية مهما اختلفت الأساليب الفنية (إذا صح لنا الكلام عن أساليب في مقام الفن الشعبي) ومهما تنوعت المعالجات الحرفية والفنية. رغم جميع ما يمكن أن نؤاخذه عليه فإن هذا العمل أقرب لفن التصوير peinture مما هو إلى فن الرسم الشعبي على الزجاج.

لمّحنا مراراً للذكريات التاريخية المرتبطة بالإمام علي بن أبي طالب والمحفوظة في الذاكرة الاجتماعية في تونس. ونعني بذلك البقايا الباقية من الفترة الفاطمية المحفورة عميقاً لدى الجمهور العريض والتي لم تُنس رغم الطمر المقصود أو اللاواعي الجاري عليها. إن عملاً للإمام علي مُحاطاً بالحسن والحسين أدناه يُنصف الفكرة ويبرهن عليها من دون مشقة. فالرسم هذا له استيهامات عقائدية محلية مُقتلعَة، وله قرابات برسمٍ مُماثِل، شيعيّ صراحةً قدّمنا له عشرات الأمثلة من إيران والعراق وتركيا. تغدو (الفطرية) العذبة التي رأيناها في العمل السابق نوعاً من (البدائية) على كل مستوى من مستويات العمل: الرسم والتلوين والتكوين السيميتري الجامد. إن تماثُلاً كهذا قد ينزع سيميائياً نحو تثبيت القداسة عبر جمود الشخصيات ومحاولة تأبيدها، لكنه لا يفعل عملياً سوى تقديم رسم ساذج، قريب للكاريكاتور. بل أن الرسم يُقلّد رسومَ الدمى المتحركة التي انتعشت في تونس (ربما بتأثير من مصر) في وقت من الأوقات، وما زال لها بعض الجمهور. إنه نسخة فطرية تونسية لرسوم «علي وابنيه» الشيعية المعروفة المُشبَعَة بروح إيماني عقائدي معروف لم يُبقِ منه التنفيذُ الساذجُ كبيرَ أثرٍ في نهاية المطاف.

إن وفرة رسوم علي (جوار أعمال لغيره بالطبع) المرسومة على الزجاج أو المطبوعة على الورق تسمح بإقامة مدوّنة بصرية مغاربية واسعة لها. مدوّنة ستمتاز بأمور عدة، منها:

أولاً: أمام التنميط المشرقي لتصاوير الإمام علي، هناك تنميط مغاربي لها.

ثانياً: إزاء العقائدية المشخنة بها تصاويره في المشرق هناك روح تصوفيّة تحيطها في المغرب.

ثالثاً: أمام الاستمرارية في تبجيل الإمام علي عبر تصاويره، هناك نسيان ومحو لهذا التبجيل عبر تحوير لهذه التصاوير.

رابعاً: إزاء الإصرار المشرقي على إعلان التشيّع عبر الصورة أيضاً، هناك تسامح مغاربي مع مبدأ الصورة المكروهة فقهياً.

خامساً: أمام حضور علي في الصورة بصفته رمزاً عقائدياً، هناك نسيان لرمزٍ لا ينفك عن التذكير بنفسه.

تونس ــ قابس، شهر آذار/مارس ــ حزيران/مايو ٢٠٠٨



علي وسط الحسن والحسين، رسم على الزجاج، تونس، منشور في (Arts de Tunisie) الصادر عام ٢٠٠٤ بالفرنسية في تونس.

الهوامش

(١) في المشرق العربي يترجم اللوغو بالشعار (ج شعارات) وفي المغرب يُترْجَم اللوغو بالمميِّز فقط. انظر مثلاً سعيد بنكراد «... ولا يكفّ الحصان عن الصهيل» في مجلة (**علامات**)، العدد ٧ عام ١٩٩٧ ص٢٥. الأول له معان متداعية connotation تختلط بالسياسة رغم دقته النسبية للتعبير عن مفهوم اللوغو، والثاني ذو طابع أدبي رغم منطقيته الاشتقاقية في التعبير عن مفهوم اللوغو.

(٢) الترجمات التي يقدمها القاموسان الفرنسي والإنكليزي ملتبسة: عبادة أو تقديس بالنسبة للفرنسية Fétichisme، وبالنسبة للإنكليزية Fetishism: الفتشية، تقديس أعمى. وكلاهما يحيلاننا، في منطق اللغة العربية، إلى العبادة والتقديس الديني للصورة غير المقبولين إسلامياً. من الصحيح أن أصل المفردة كان يعني عبادة شيء ممهور بقدرات مفترَضة، لكن المعنى قد تغيّر في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين مع التحليل النفسي، وهجر الدلالة الدينية وذهب نحو فكرة (الانحراف .(perversion وبهذا المعنى نستخدمها. لو كنا في سياق آخر لترجمناها «بالتصنيم» سوى أن المقام الحالي سيعيد المفردة الأخيرة إلى حقل دلالي مرتبط بالعبادات أيضاً. ومن بين جميع المقترحات التي أمامنا فضّلنا (الهيام المُوَسْوس).

المؤلف

شاعر وأستاذ جامعي يدرّس تاريخ الفن وسيميائيات الصورة في جامعة قابس، المعهد العالي للفنون والحرف ـ قابس ـ تونس.

أنهى دراسته في الجامعة المستنصرية سنة ١٩٧٣ ـ ١٩٧٧.

تخرّج من المدرسة العليا للفنون البصرية في جنيف، سويسرا ١٩٨٨ ـ ١٩٩٢.

دكتوراه في علم الاجتماع ٢٠٠٣: تخصص نهائياً في الحضارة الإسلامية والفن الإسلامي من وجهة نظر علم الاجتماع، منهياً بحثه للدكتوراه المكتوب بالفرنسية عن: **الفنانون والحرفيون في الفن الإسلامي: مقاربة سوسيولوجية عن الفنان مجهول الهوية.**

Artsites et Artisans dans l'Art Islamique, approche sociologique de l'anonymat de l'artiste.

برعاية المتخصص العالمي الشهير البروفسور أوليغ غرابر Oleg Grabar من جامعة برنستون الأميركية.

أسس سنة ٢٠٠٠ (مركز التوثيق السويسري العربي) في جنيف، وانتخب مديراً عاماً له.

كتب باللغة العربية

١ ـ **الفن الإسلامي والمسيحية العربية** ـ رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت ٢٠٠١.

٢ ـ **بحث في الواقعية**، يوسف الشريف (١٩٥٨ ـ ١٩٨٧)، مجلد من منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر ٢٠٠٢.

٣ ـ **الشرق المؤنث**، دار الأرض، قبرص ١٩٩٢.

٤ ـ **خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر**، منشورات دائرة الثقافة والإعلام/الشارقة ٢٠٠٤ والبحث الذي يحمل الكتاب عنوانه كان منشوراً في مجلة (أبواب)، لندن ـ لعدد ٢٩ صيف ٢٠٠١.

٥ ـ **الشاعر الغريب في المكان الغريب**، دار (المدى)، دمشق ٢٠٠٣.

٦ ـ **بيان من أجل قصيدة النثر**، دار الفارزة، جنيف ١٩٩٥.

٧ ـ **لغة الشعر: دراسات في الشعرية والشعراء**، كتاب الرياض، الرياض ٢٠٠٣.

٨ ـ **حسرة الياقوت في حصار بيروت**، دار السويدي مع المؤسسة العربية ٢٠٠٣.

٩ ـ **الصوفية والفن البصري**، ١٩٩٨ (صدر بالفرنسية).

١٠ ـ **ريلكة وتقاليد الشعر العربي**، دار لارماتان، باريس ٢٠٠٦.

نشر العديد من الكتب والبحوث والدراسات في تاريخ الحضارة الإسلامية والفن الإسلامي، بالعربية والفرنسية.

١١ ـ **العمارة الذكورية**، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت ٢٠٠٧.

المجاميع الشعرية

أصابع الحجر، بغداد ١٩٧٦.

نص النصوص الثلاثة، بيروت ـ دار العودة ١٩٨٢.

استغاثات، دمشق ١٩٨٤.

بلاغة: نص وعشرون تخطيطاً، دار الفارزة، جنيف ١٩٨٨.

ميتافيزيك، دار الفارزة، جنيف ١٩٩٦.

كيف، دار المدى، بيروت ١٩٩٧.

الحجر الصقيلي، دار الآن، بيروت ٢٠٠١.

فهرس الأعلام

أ

ب

فهرس الأماكن

شاكر لعيبي

تصاوير الإمام علي

مراجعها ودلالاتها التشكيلية

لا شأن للكتاب الحالي بأي نزوع ديني أو طقسي أو عقائدي، قبولاً أو رفضاً. هذا شأن شخصيّ سال بسببه الكثير من الأحبار في الماضي والحاضر. ما يهتم به الكتاب هو الطبيعة التشكيلية والتاريخية والمغزى الجمالي لمجموعةٍ من الصور التي قدمت الخليفة الرابع علي بن أبي طالب، على طول وعرض العالم العربي: في الفن الشعبي التونسيّ على الزجاج، وفي الفن الفطري السوري (أبو صبحي التيناوي)، وفي مثيله المصري بوفرة، كذلك في المغرب الأقصى، لكن وبشكل أخص في الجانب الشرقيّ من العالم العربي، لدى الشيعة في العراق ولبنان ومناطق كبيرة من الخليج العربي. ولا ننسى مناطق واسعة من القارة الآسيوية: في إيران وتركيا وأفغانستان وباكستان والهند وغيرها من البلدان الإسلامية.

مسعى هذا الكتاب يندرج في إطار مشروع فكري عريض ينحني على إعادة الاعتبار لما يعتبره البعض، عادة، مهملاً وغير ذي شأن، على الطفيف والصغير في الحياة وفي الثقافة. ومثلما انحنى شاكر لعيبي، شاعراً وباحثاً، في عدة أعمال أخرى على «الفن الإسلامي والمسيحية العربية» و«العمارة الذكورية» ها هو يقدِّم في هذا الكتاب، بروح الباحث الذي تحركه هواجس الشاعر ومغامراته المعرفية، دراسة هي الأولى من نوعها حول تصاوير الإمام علي بن أبي طالب، مستندة إلى بعض المراجع والمخطوطات المجهولة حتى الآن.